MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 5

DIN SUMAR

5/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU SEBASTIAN ANDRONE

CORNELIU DAN GEORGESCU
NARATIVITATE ȘI ANTI-NARATIVITATE MUZICALĂ

LIANA ȘERBESCU
TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE: COMPOZITORUL ALEXANDRU HRISANIDE

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU SEBASTIAN ANDRONE **3**

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
NARATIVITATE ȘI ANTI-NARATIVITATE MUZICALĂ **13**

PORTRETE

LIANA ȘERBESCU
TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE: COMPOZITORUL ALEXANDRU HRISANIDE **39**

CREAȚII

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ
KARLHEINZ STOCKHAUSEN
KLAVIERSTÜCK XI ȘI ANTRENAMENTUL FIINȚEI SUPRAUMANE **57**

ESEURI

GEORGE BĂLAN
UN MELOMAN INSOLIT SE DESTĂINUIE (IV) **75**
GEORGE BALINT
INTONAȚIONAL ȘI / SAU INSTRUMENTAL **96**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH SEBASTIAN ANDRONE **3**

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
MUSICAL NARRATIVITY AND ANTI-NARRATIVITY **13**

PORTRAITS

LIANA ȘERBESCU
ALEXANDRU HRISANIDE **39**

CREATIONS

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ
KARLHEINZ STOCKHAUSEN
CREATION AND INTERPRETATION IN *KLAVIERSTÜCK XI* **57**

ESSAYS

GEORGE BĂLAN
THE CONFESSION OF AN ORIGINAL MUSIC LOVER (IV) **75**
GEORGE BALINT
INTONATIONAL AND / OR INSTRUMENTAL **96**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Sebastian Androne

Andra Apostu

Tânărul compozitor Sebastian Androne aduce odată cu muzica sa un limbaj muzical proaspăt care emană o energie specială și reușește să comunice cu publicul său, cucerindu-l încă de la primele sunete. A câștigat Marele Premiu al Concursului Internațional de Compoziție „George Enescu” 2014

https://biblioteca-digitala.ro

și Trofeul „Golden Eye" din cadrul Concursului Internațional pentru Muzică de Film de la Zürich 2018, asta ca să numim doar două dintre cele mai răsunătoare succese ale lui Sebastian. Sinceritatea, eleganța, discreția și rafinamentul sunt doar câteva dintre trăsăturile de bază ale tânărului muzician, atât în viața personală dar mai ales în muzica pe care o scrie.

A.A.: Dragă Sebastian, ești unul dintre cei mai promițători compozitori ai generației tinere, foarte aproape de realitatea actuală, originar din Azuga, oraș frumos dar mic și nu cu o activitate artistică deosebită. Cum a început drumul tău muzical?

S.A.: În clasa a cincea am mers la Liceul de Muzică din Brașov, am studiat clarinetul și chiar din primul an am obținut premiul I la Olimpiada Județeană de Muzică. Am fost susținut dintotdeauna de mama mea, cu mari eforturi. Și tatăl meu a insistat foarte mult să fac muzică, chiar cu aceiași profesori cu care studiase și el, clarinet și pian. Nu m-am acomodat prea ușor, singur într-un oraș mare, îmi doream mereu să plec acasă. Apoi, un profesor a avut ideea să învățăm *Finale* iar pe mine m-a fascinat, pur și simplu. Din păcate nu am putut avea un computer până în clasa a noua și de atunci... a început nebunia. Stăteam până la 5 dimineața să mă joc cu muzica, efectiv, nu știam ce făceam; preluam idei muzicale, orchestrații din lucrări pe care le făceam la orele de orchestră... Am mers în continuare și cu clarinetul, am mers la multe concursuri, olimpiade, dar nu a fost să fie.

A.A.: Îți amintești prima ta piesă și cât de mult a contat acest start pentru tine?

S.A.: Prima piesă căreia i-am pus punct cu adevărat cât să o arăt altuia a fost compusă în urma unei provocări, un unchi care mi-a zis că nu sunt eu în stare să scriu ca Vanghelis. I-am arătat că pot! Piesa se numește *Galaxy.* Și de atunci nu m-am mai oprit. La un moment am început să arăt profesorilor ce scriu și i-am arătat profesoarei mele de forme muzicale, doamna Petruța Măniuț, care imediat m-a direcționat inspirat

https://biblioteca-digitala.ro

către domnul Dan Dediu. Doamna Măniuț m-a sfătuit să îmi pun număr de opus și primul meu opus a fost o *Rapsodie* pentru două piane apoi *Uvertura* pentru orchestră, o *Simfonie* în trei părți, un poem simfonic de vreo 16 minute. În același timp învățam să îmi fac machete audio, lucram în *Finale*, habar n-aveam că există ideea de digital audio workstation. Am strâns 10-11 lucrări, cele mai multe dedicate orchestrei mari în care mă simt cel mai confortabil. Tot prin inițiativa doamnei profesoare am putut merge și la maestrul Aurel Stroe; mi-a văzut lucrarea (*Simfonia*, partea a treia) și m-a întrebat cum compun, ce se întâmplă înainte de a scrie muzica. I-am spus cu toată sinceritatea, deși tremuram acolo, eu mic, în jurul meu studenți antrenați în discuții despre moduri care îmi păreau o limbă străină, că eu aud linii. Linii! Gândeam grafic, vizual, adică linia melodică o văd ca pe un grafic, linii frânte, curbe etc. Și așa este și acum doar că merg la un alt nivel, dictat și de ce noțiuni am acumulat între timp. Să zicem că dacă atunci vedeam bidimensional acum mă folosesc de structuri vizuale tridimensionale și urmăresc construirea de tensiuni, relaxări, etc.

A.A.: Cum te inspiri, cum apare inspirația?

S.A.: Păi la început mă inspirau, clar, documentarele pe care le vedeam. Sunt fascinat de S.F., ficțiune în general, deși am terminat dintr-o răsuflare *Anna Karenina*, de exemplu, ori *Crimă și pedeapsă.* Dar ficțiunea ocupă un loc de frunte. Și mă inspiră viața, ceea ce trăiesc. Îmi amintesc timpul în compoziții și nu în ani. „Când scriam piesa cutare mi s-a întâmplat cutare lucru...” Am scris lucrări în diverse momente ale vieții mele, fericite dar și mai puțin fericite.

A.A.: Deci putem spune că muzica ta este, de fapt, povestea ta?

S.A.: De cele mai multe ori! Eu îmi ascult muzica, îmi place muzica mea, este realitatea mea. Chiar și lucrările de început îmi plac, deși acum le văd micile imperfecțiuni, îmi sunt aproape de suflet pentru că sunt mărturia timpului de atunci.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Tu scrii melodie, cum te încadrezi în actualitatea contemporană?

S.A.: Da! Și am fost deseori admonestat din pricina asta. Am fost la un curs cu Brian Ferneyhough și i-am arătat piesa cu care am câștigat Concursul de Compoziție „George Enescu". Prezentase un islandez înaintea mea și i-a zis că... a fost cam plictisitoare lucrarea lui. Mi-am zis, e clar, să vezi ce urmează la mine. Când s-a terminat lucrarea mea toți au aplaudat și chiar i-a plăcut și lui DAR mi-a zis că sunt la granița dintre muzica de film și muzica contemporană. Totul la mine este vizual, așa sunt eu. De pildă *Uvertura* scrisă în clasa a XI-a este un „serial" pe muzică. Are o poveste, un traseu. Muzica e clasică, nu e construită prin procedeul de *Mickey Mousing* dar probabil există influențe, mie îmi place foarte mult muzica de film. Din păcate există o delimitare clară, aproape la nivel de război, între muzica de film și muzica contemporană, lucru pe care nu îl înțeleg și nu îl accept. Muzica este bună sau rea iar acest lucru se hotărăște în timp, nu cred în delimitări de acest gen. Dintotdeauna mi-am dorit să scriu pentru un film mare, însă nu vreau să renunț la muzica de concert. Îmi place să colaborez cu alți oameni, să pot construi ceva semnificativ ca parte dintr-o echipă.

A.A.: Ai scris și muzică pentru teatru...

S.A.: Da, deși nu mă așteptam vreodată. Domnul Dan Dediu mi-a făcut legătura cu Teodor Cristian Popescu cu care am avut o colaborare pentru mai multe piese de teatru. Pentru mine a fost extraordinar, am învățat foarte multe, de la modul de lucru cu oamenii până la elemente de dramaturgie; m-a ajutat acest lucru foarte mult pentru Concursul de Muzică de Film de la Zürich.

A.A.: Și acum pleci împreună cu soția ta la Zürich, în Elveția, pentru a rămâne acolo?

S.A.: Da, eu o să urmez cursurile de master în muzică de film în următorii doi ani și vom vedea ce ne rezervă viitorul. Am început amândoi cursuri de limba germană, suntem

https://biblioteca-digitala.ro

hotărâți. Vreau să facem ceva ce va conta când mai târziu, la bătrânețe, ne vom uita înapoi în timp. Încercăm!

A.A.: Cum îți vezi tu structurată creația ta de până acum?

S.A.: Prima perioadă ar fi cea în care mă jucam cu fragmente de lucrări pe care le auzeam, aranjamente, prelucrări, exersam, practic, diverse relații armonice, exploram. Pe lângă doamna Măniuț m-a ajutat foarte mult domnul Pavelescu, profesorul care m-a pregătit la armonie în liceu. El îmi strecura și noțiuni de compoziție; îmi amintesc când mi-a spus prima dată de modurile Messiaen abia așteptam să plec acasă să le încerc și asta am făcut! Am scris un balet *Le Berger à la rencontre des âges* pe un libret al pictorului Mircea Ciobanu, o lucrare foarte dificilă, cel puțin pentru mine atunci, o lucrare conceptuală, abstractă, cu multiple sensuri și simboluri... M-am încumetat iar muzica pe care am scris-o o vară întreagă cred că este apoteoza acelei perioade, al meu opus 13, cred. Și acum îmi place! A doua perioadă este, clar, cea de studenție, când am ajuns la Conservator. Primul meu an de studenție a fost minunat, în 2008, și a continuat așa. Am întâlnit oameni extraordinari în mediul acela atât de special! Făceam compoziție cu trei profesori diferiți: cu domnul Dediu care nu mai are nevoie de introducere, cu domnul Nicolae Coman care ne fascina, ne spunea că o compoziție trebuie să fie ca un castel de cărți de joc – dacă îndepărtezi o carte totul se destramă, atât de multă importanță ar trebui să dăm unei note! Și nu în cele din urmă cu domnul Voiculescu, care ne spunea să scriem zilnic pentru a ne consolida tehnica. Oricum, toată „constelația" asta mie mi-a priit fantastic, nu știam absolut nimic în afară de cursuri, concerte și acasă la somn. Eram un mare curios, tot îmi întrebam profesorii ce să fac, aveam nevoie de feedback.

A.A.: Și acum în ce perioadă ești? Poți spune că ți-ai definit un stil?

S.A.: Aș vrea să știu. Un coleg, cândva, spunea după ce mi-a ascultat *Tektonum* cu care am câștigat Enescu și

https://biblioteca-digitala.ro

concertul-balet pentru două piane și orchestră *AlandnalA*, că nu se poate să scriu în atâtea stiluri... dar eu bănuiesc că am un stil al meu. Stilul e omul și eu sper tot timpul să mă schimb și să devin o variantă mai bună a mea și acest stil al meu se va schimba. Spre deosebire de mulți compozitori contemporani mie care au deja un stil definit, eu nu cred că pot face asta. Mi-e teamă, totuși, să nu mai pot fi recunoscut. Eu de acum față de cel de peste timp. Mi-aș dori, de pildă, să îmbogățesc muzica clasică cu influențe oneste, de calitate, și din alte genuri, cum este muzica de film ori, de ce nu, muzica pop. Eu mereu am făcut fuziuni, de pildă, când eram mic amestecam uleiul și apa și voiam cu tot dinadinsul să demonstrez că se pot amesteca omogen. Sunt mereu pe muchie, spun sau fac ceva, pare mereu că mă aflu în cel puțin două luntre. Încerc, însă, să fiu onest, ăsta sunt. Și aștept posibilități, sunt deschis la orice proiect, orice idee bună, de calitate.

A.A.: Ce compozitori preferi?

S.A.: Ravel, Șostakovici, Enescu – i-aș asculta oricând și mi-aș dori să pot deveni o fracțiune din ce au fost ei. Stravinski, dar cu precădere perioada rusă. Din compozitorii contemporani am mai mult lucrări preferate. De la Dan Dediu și Doina Rotaru cred că îmi place aproape tot. Îmi plac foarte mult și anumite lucrări din creația lui Arvo Pärt și mi-aș dori tare mult să formulez o opinie privind credința în muzică, credința implicată în actul creator; probabil că mă voi consulta și cu un muzicolog. Nu mă refer neapărat la credința în Dumnezeu – poate să fie – dar cum poți explica, de exemplu, că *Spiegel im Spiegel*, pentru mulți are greutatea unui *Adagietto* din *Simfonia a cincea* de Mahler? Diferența în complexitate este uriașă. Singura explicație ar fi că există o armătură acolo, sufletească, spirituală, și aș vrea să pot pune punctul pe i, că e importantă credința pe care o acorzi structurii pe care o răpești dintr-un rezervor imaginar. Cum explici că Hans Zimmer, în *Interstellar,* cu trei sunete construiește ceva extraordinar, cum reușește?

A.A.: Care sunt reperele tale, coordonatele tale de bază, pilonii tăi conceptuali?

https://biblioteca-digitala.ro

S.A.: Am trei întrebări după care m-am ghidat în compoziția mea, le-am detaliat în lucrarea mea de doctorat. Întrebările sunt „Cum?”, „Ce?” și „De ce?”. Sunt întrebările care definesc întreaga mea evoluție. Prima a fost „Ce?”, ce compun, nu îmi păsa cum sau de ce. Eu compuneam cum am auzit eu în nu știu ce serial, îmi plăcea cum sună, mă duceam și eu repede să încerc să scriu ceva asemănător. După care a venit facultatea iar acolo a apărut „Cum?”, când domnul profesor îmi arăta CUM s-a scris cutare piesă. De pildă, baletul despre care vorbeam mai devreme, are o melogramă involuntară a numelui meu de familie A-D-E, transpoziția lui Re-Sol-La. La un moment dat motivul apare sub forma lui inversată și cu modificarea celui de-al doilea interval. Doamna Olguța Lupu mi-a scos asta în evidență. Eu o făcusem inconștient dar analiza propriei mele muzici m-a făcut să îmi dau seama cât de importantă e întrebarea asta, „Cum?”. Am mai scris *Sonata unei crime,* influențat fiind de romanul *Crimă și pedeapsă,* în care linia melodică a lui Raskolnikov a fost construită cu mare dificultate; am stat două săptămâni să mă gândesc la ea, să conțină o structură care să sugereze conflictul intern. Apoi ultima piesă din suita compusă în primul semestru e scrisă tot cu un control la nivel de armonice, totul legat de *cum. Cum*-ul tehnic s-a transformat într-un *cum* sufletesc, a evoluat; acesta din urmă s-a născut cu piesa *Stihiile.* Era o piesă comandată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și m-am concentrat foarte mult, m-am documentat și a rezultat o lucrare pe care o iubesc și acum, lucrare centrată foarte mult pe uman. Iar „De ce?” a apărut abia la doctorat și întrebarea este în mine chiar acum. De ce fac eu asta? A fost cel mai analitic moment din cariera mea, am intrat în profunzime în analiză, deși a fost o perioadă absolut nebună pentru mine. Mi-am făcut o hartă a ideilor, am avut, practic, un jurnal de bord. Gervasoni îmi spunea, când eram bursier la Paris, ”nu ești tu!”, mă desființa, am suferit enorm. El voia să îmi spună, de fapt, împiedicat de bariera lingvistică – italian vorbitor de franceză și cu mine vorbea în engleză – că nu pătrund în esența a ceea ce îmi doresc să exprim, că pot mai mult. Acum îmi dau seama că duritatea cu care îmi vorbea era doar aparentă. M-a ajutat foarte mult, mi-

https://biblioteca-digitala.ro

am contestat orice mișcare și deși procesul componistic a devenit clar mai lent, am ajuns acolo unde trebuia să fiu.

A.A.: Când ai prins încredere în tine cu adevărat?

S.A.: Credeam că încrederea vine odată cu diploma de licență pe care dacă o să scrie compozitor totul se va rezolva, dar nu a fost așa. Și nu a venit nici cu câștigarea concursului George Enescu, deși am primit mereu feedback pozitiv de la oamenii din jurul meu, de la profesorii mei. Ei, când am mers la un concurs internațional și i-am auzit pe unii șușotind în jurul meu „știi că ăla a câștigat Enescu?" "Da?!", atunci am realizat că nu am câștigat orice concurs!

A.A.: Dar ai curaj să te exprimi, să îți scrii muzica ta, să fii sincer cu tine.

S.A.: E foarte periculos să te minți. Compozitorul trebuie să transmită onestitate prin ceea ce compune.

A.A.: Dar ce se întâmplă cu publicul în raport cu muzica contemporană?

S.A.: Nu am o nevoie specială de aplauze dar îmi doresc să am o comunicare și ca ea să fie vie. De-asta îmi place muzica de film, pentru că poți comunica cu mai multă lume decât cea din sala de concert. La teatru, de pildă, am simțit lipsa presiunii muzicii de sine-stătătoare. Când muzica mea a fost mai „în spate" m-am simțit mai confortabil. Și nu dintr-o frică de feedback negativ, dar pur și simplu de a fi înțeles mai bine. În muzica contemporană m-am ciocnit de lipsa de înțelegere a muzicii. Când eram copil aveam cuvinte pe care mama trebuia să le traducă celorlalți și asta a condus la obsesia de a fi înțeles! Cu teatrul am simțit o plăcere reală. Mi s-a spus că am și un apetit pentru monumentalitate și mi-ar plăcea foarte mult să scriu pentru un blockbuster, de exemplu. Am scris și muzică prin telefon! M-a sunat un amic de la Sibiu, cu un libret bazat pe romanul pentru copii *The Hundred Dresses* de Eleanor Estes*;* am plâns când am citit scenariul. Torentul acesta de emoții nu îl ai în absența sincretismului,

https://biblioteca-digitala.ro

oricât ai vrea să scrii muzica pură, de multe ori rămâne mai mult un exercițiu cerebral.

A.A.: Deci tu consideri că muzica pură te apropie mai mult de „Cum?" decât de „De ce?"?

S.A.: Depinde. Trebuie să conțină suflet. Și am lucrări care au un program ascuns pe care doar eu îl știu. Se mai întâmplă să colaborezi și cu interpretul, cum a fost în cazul lucrării *Certo, con Flauto!*, cu flautistul Ștefan Diaconu. Am nevoie de comunicare, mă simt mult mai bine.

A.A.: Nu poți exista în afara comunicării?

S.A.: Cred că asta e, de fapt, una din definițiile posibile ale dragostei. Opacitatea și ermetismul nu mă atrag. Prefer muzicile care aduc laolaltă latura cerebrală cu cea sufletească. De pildă, la cursul lui Ferneyhough nu m-am integrat deloc, nu m-am simțit deloc în largul meu. În muzica de film comunici cu atât de mulți oameni și îmi mai place în mod deosebit smerenia pe care ți-o dă lucrul în comun.

A.A.: Asta înseamnă că acum, la Zürich, o să scrii doar muzică de film?

S.A.: Nu, chiar le-am spus celor de acolo că nu vreau să întrerup contactul cu muzica contemporană și o să am întâlniri săptămânale cu compozitoarea Isabel Mundry.

A.A.: Îți mulțumesc!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Sebastian Androne

The young composer Sebastian Androne brings along in his music a fresh specific language that sends out a special energy, establishing a good connection with his public starting with the very first notes of his pieces. He won the Grand Prix of the „George Enescu" International Composition Competition in 2014 and the „Golden Eye" Trophy of the 8th International Film Music Competition in Zürich in 2018 and these are only two of the most resonant of his awards. His personal life and especially the music he writes, are a proof of his honesty, elegance, discretion and refinement, some of the few of his essential features.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Narativitate și anti-narativitate muzicală

Corneliu Dan Georgescu

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că muzica narativă – oarecum peiorativ numită și „muzică anecdotică“ – nu se bucură de o apreciere deosebită. Nu se are în vedere muzica însoțită de text, ci tocmai muzica instrumentală pură, deoarece este vorba mai ales de „povestiri“ sau „anecdote“ la nivel pur muzical.

> Într-o nuvelă a lui Hermann Hesse, un „puritan al muzicii bune“ descrie cu mult profesionalism un concert, în care, alături de piese de Bach și Beethoven, spre sfârșitul programului „se vine în întâmpinarea marelui public“, programul cuprinzând și câteva piese de salon „plăcute, distractive, *narative*“. În această afirmație este sintetizată o întreagă concepție despre valoarea mai redusă a unei anumite muzici. În același sens, dacă Franz Liszt era convins că noblețea muzicii instrumentale are de câștigat într-un poem simfonic datorită contactului cu opere importante ale literaturii universale, Carl Dalhaus, pornind de la E. T. A. Hoffmann, se referă la faptul că „muzica pură, autonomă, instrumentală are acces la Infinitate, la Absolut doar prin abstracțiunea ei și renuntarea la idei extramuzicale“. [Unseld 2015:7] Același autor afirmă că „muzica cu program tinde să justifice incoerența formei.” [Dalhaus 1978:279-290, în: Houben 1994:161]

Aceste judecăți au motivația lor estetică și sociologică care nu va fi discutată aici; ce ne interesează în acest moment este faptul că *ele nu pun în discuție capacitatea narativă a muzicii*, ci susțin indirect ideea că *există atât muzică narativă*

https://biblioteca-digitala.ro

cât și ne-narativă și încearcă să stabilească o ierarhie între ele. Voi reveni la sfârșitul studiului de față asupra acestei poziții. Dar s-ar putea vorbi și de existența unei *muzici anti-narative*, chiar dacă noțiunea nu este uzuală, ca de o formă aparte de narativitate; aceasta nu trebuie confundată cu muzica ne-narativă. Raportul între o muzică *narativă*, o muzica *ne-narativă* si o muzica *anti-narativă* ar putea fi exprimat convențional prin raportul între +X, 0 si –X.

Ce înseamnă însă „o muzică narativă" și ce înseamnă de fapt „narațiune" sau „a povesti" în general? Va trebui să apelăm la literatură pentru a clarifica unele noțiuni de bază în acest domeniu.

Pentru un bun început, se recomandă a se evita două greșeli uzuale făcute cu prilejul unei discuții în jurul temei narativității în literatură: prima, *a limita aplicarea acestei noțiuni doar la roman*, forma clasică de narativitate unanim acceptată, a doua, de *a trasa o linie prea categorică de demarcație între narativitate și non-narativitate*.

> „Im Interesse einer intermedialen Öffnung des Konzeptes des Narrativen empfiehlt es sich dabei von vornherein, zwei Probleme einer Teil ‚klassischer' literaturwissenschaftlicher Narratologie zu meiden: zum einen eine Orientierung ausschließlich an einer Form des Erzählerischen, wie sie insbesondere im weitgehend favorisierten Modellobjekt klassischer Narratologen, dem Roman, vorliegt d.h. an einem erzählvermittelten Erzählen, zum anderen eine gewissermaßen ‚fundamentalistische' binäre Oppsitionsbildung zwischen narrativ und nicht-narrativ." [Wolf, în Unseld 2008 :19]

Conform celor mai recente teorii, povestirea aparține „dotării de bază a comunicării zilnice". Premiza necesară este, pe de o parte, existența unei „istorii" de povestit, pe de alta, existența unui „orizont de cunoaștere comun între povestitor și ascultător". [Lehmann, în Döhl 2015:245-246] Comunicarea de toate zilele reprezintă de fapt o povestire sau o serie neîntreruptă de povestiri. Obiectul unei teorii a narativității l-ar

https://biblioteca-digitala.ro

constitui *orice fel de text narativ* – de la literatura epică, la descrieri de călătorie, interviuri, amintiri, articole de ziar, filme, comics, bancuri. [https://de.wikipedia.org/wiki/Narrativ – 12.09.2018]. De ce nu și o scrisoare, o rețetă de farmacie, indicațiile de folosire a unui aparat casnic etc. – practic, *orice* text? Și asupra acestei idei voi reveni, deoarece, pe de o parte, nu este vorba nediferențiat chiar de orice text, iar pe de altă parte, nu este vorba numai de texte.

> *Teoria narativității* sau *naratologia* este o mixtură interdisciplinară a științelor umaniste, a culturalogiei și a științelor sociale care are ca obiect analiza științifică a unei povestiri, a unui *text narativ*.
>
> Rădăcinile naratologiei se regăsesc în unele contribuții ale formaliștilor ruși și praghezi din jurul anilor 1920. Noua teorie a fost dezvoltată începând cu 1915 și reluată după 1950 prin structuralism. Contribuția structuralistă, cu unele completări, a rămas până azi esențială. Teoreticieni importanți au fost Gérard Genette, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Roman Iakobson, Iuri Lotman, Țvetan Todorov și Paul Ricœur. Naratologia este parțial întregită prin contribuția semioticii. Poststructuralismul a criticat teoria respectivă, dar a și dezvoltat-o decisiv. În anii 60-70 în special structuraliștii francezi s-au ocupat intensiv cu problematica respectivă, anul 2000 aducând cu sine o adevărată renaștere a acestei noi științe.
>
> Muzicologia s-a interesat abia după 1980 în mod explicit de acest domeniu, Anthony Newcomb [Newcomb 1987] fiind inițiatorul unei noi direcții. [Lodes 2013:367-368]

Schema formală a unei povestiri ar cuprinde în mod normal o ***expoziție*** (în care „figurile" sunt prezentate), o ***secțiune principală*** (în care se dezvoltă acțiunea până la atingerea unui *climax* sau a unei *pointe*), urmând apoi o ***încheiere***. Această schemă provine din analiza clasică a dramei și se bazează pe premize formulate încă de Aristotel și sintetizate de Gustav Freytag. [1863]

https://biblioteca-digitala.ro

În acest context pot fi luate în considerare, între altele, trei categorii ale dimensiunii temporale ale unei povestiri:

1. privind *ordinea* evenimentelor povestite. Se pot avea în vedere: *izocronia* (coincidența timpului povestirii cu timpul real), *anacronia* sau *acronia* (lipsa de concordanță între timpul real al evenimentelor și cronologia narării lor, respectiv situarea acestor evenimente „în afara timpului"), *prolepsa* (anticiparea a ceva; *prolepsa* poate fi ***externă***, ***internă*** sau ***completivă***); *elipsa* (omiterea unor elemente care nu sunt absolut necesare pentru înțelesul comunicării);

2. privind *durata* acestor evenimente: *comprimarea* sau *dilatarea* timpului, *pauza*;

3. privind ***frecvența*** lor: caracterul lor *singular* sau *repetitiv* (ceva ce s-a petrecut o singură dată se povestește repetat), *iterativ* (evenimentul însuși se repetă).

În afară de aceste situații, se mai poate vorbi de un *timp prezent, trecut* sau *viitor* al povestirii față de evenimentele povestite (forme de *anacronie*). Se mai pot lua apoi în considerație: *modul* (distanța, perspectiva povestitorului față de povestirea sa), ***vorbirea directă*** sau ***indirectă***, stilul *monologat, dialogat* sau *impersonal*, *focalizarea* (precizia raportului între cele povestite și cele întâmplate), ***poziția*** *persoanei povestitorului* (participant sau nu la evenimente). [după Genette: 1994, în: https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie – 10.09.2018]

În încercarea de a găsi un sens foarte general al noțiunii de „narativitate", ar trebui deci acceptat faptul că „a povesti" înseamnă pur și simplu „a mijloci o informație în mod structurat". Ce fel de informație este, cum este ea mijlocită, în ce fel este structurată mijlocirea etc. ar fi detalii, de analizat în mod echitabil doar după ce se precizează tipul de informație ce este comunicată: text, imagini, muzică, ce fel de text, de imagini, de muzică? Pentru că o informație poate fi mijlocită nu numai prin cuvinte, ci și prin imagini sau sunete. Revenind astfel la muzică: nu este de așteptat să regăsim aceleași

https://biblioteca-digitala.ro

presupuse calități narative în *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, în *Eroica* beethoveniană, în *Kunst der Fuge* de Bach sau într-un gamelan indonezian, într-o muzică electronică modernă sau într-o improvizație de jazz (pentru a ne limita doar la muzica instrumentală). Va trebui să privim foarte flexibil noțiunea de narativitate. Deci: întrebarea „ce înseamnă ‚narativitate' în muzică?" ar trebui reformulată astfel: „ce înseamnă ‚narativitate' în *această anumită muzică*?"

In căutarea unei metode de cercetare a eventualelor calități narative ale muzicii se apelează întâi de toate inevitabil la experiența corespunzătoare acumulată de cercetarea literară. În acest sens voi aminti și comenta în cele ce urmează câteva idei.

Astfel, condițiile de îndeplinit ca un text să fie considerat o „povestire" în sens strict ar fi următoarele:

1. existența unui *povestitor*; 2. existența unui *adresant al povestirii*; 3. *evenimente* ce se desfășoară în timp, ca *obiect* al povestirii; 4. o ***dezvoltare progresivă*** a povestirii; 5. expunerea ***relațiilor cauzale*** și a ***direcționării teleologice*** ale povestirii; 6. ***structurarea*** curgerii celor povestite; 7. descrierea ***acțiunii***; 8. descrierea *persoanelor* participante ca „actori"; 9. o ***construcție*** a povestirii bazată pe „așteptări", care sunt apoi îndeplinite sau contrazise; 10. un „*arc de tensiune*" între expunere, peste „criză", către rezolvare.

> „1. ein Erzähler; 2. ein Adressat der Erzählung; 3. Ereignisse, die în der Zeit verlaufen, als Gegenstand der Erzählung; 4. eine progressive Entwicklung der Geschehnisse; 5. Darstellung kausaler Verknüpfung und teleologischer Ausrichtung der Geschehnisse; 6. Strukturierung des Ablaufs der erzählten Ereignisse; 7. Handlungsbeschreibungen; 8. Beschreibung von Personen als Akteuren; 9. erzählerisches Aufbauen von Erwartungen, die erfüllt oder enttäuscht werden; 10. Spannungsbogen von der Exposition über die Krise zur Auflösung." [Mohr, în Döhl 2015:321]

https://biblioteca-digitala.ro

O adaptare a acestei aparent complete liste de elemente narative la domeniul muzicii se poate efectua fără greutăți, înlocuind de exemplu povestitorul cu un compozitor, adresantul cu publicul, descrierea acțiunii cu desfășurarea formei muzicale, persoanelor participante („actorii“) cu temele și motivele muzicale etc. O asemenea paralelă mecanică ne va spune însă prea puțin despre calitățile narative specifice muzicii.

Această schemă este însă pusă sub semnul întrebării chiar și în literatură. Deoarece cel târziu odată cu începutul secolului al XX-lea se pot regăsi în artele temporale *forme artistice pregnant anti-narative,* în cadrul cărora nici în mod direct, nici indirect, în sens figurat, s-ar mai povesti coerent ceva. „Ulysse“ de James Joyce este o colecție de fluxuri ale inconștientului, în care acestea se înșiră unul după altul, se amestecă, întrerup, suprapun sau confruntă. În acest fel de monolog interior se poate afla ceva despre starea psihică încă nefiltrată a subiectului, înainte ca acesta să se implice într-o situație de tip povestire.

> „Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich in allen Zeitkünsten stark ausgeprägte antinarrative Werkformen finden, bei denen weder in einem direkten noch in einem übertragenen Sinne ‚Geschichte' erzählt werden. James Joyce Ulysses ist eine Niederschrift von Bewusstseinsströmen, in denen sich Wahrnehmungen, Gedanken, Assoziationen, Handlungen und Gespräche aneinander reihen, vermischen, unterbrechen, überlagern und verfranzen. In dieser Art des inneren Monologes erfährt man etwas über den ungefilterten psychischen Zustand des Subjekts, bevor er sich auf eine Erzählsituation einlässt“. [Lehmann, în Döhl 2015:249]

Înainte de toate însă*, jocul cu timpul*, care este astfel inițiat și stimulat, se dovedește a fi un domeniu de acțiune ideal pentru muzică sau pentru oricare altă artă temporală, cum ar fi dansul, teatrul, filmul. În acest sens s-ar putea vorbi de *anti-narativitate* ca de o formă specială de narativitate. Ea nu poate

https://biblioteca-digitala.ro

fi explicată însă decât prin referire la *narativitate* și doar după o înțelegere deplină a acesteia; deoarece *anti-nara*tivitate nu înseamna *lipsa narativității* (după cum am mai arătat, concret: după cum –3 nu semnifică lipsa unei cifre, ci existența unei cifre cu valoare contrară lui +3), ci un anumit fel de „narativitate de semn contrar", în care elementele ei specifice sunt prezente, dar contrariate sistematic. *Narativitate* și *anti-narativitate* sunt noțiuni complementare și pot acționa ca atare într-o muzică sau compoziție anumită. În cele ce urmează, voi subînțelege prin noțiunea de „narativitate" global atât narativitatea cât și anti-narativitatea, o diferențiere fiind doar în anumite cazuri necesară.

> *Narem* este o noțiune introdusă de Gerald Prince [Prince 1982] și sugerează o evidentă înrudire cu noțiuni cum ar fi acelea de *fonem*, *morfem*, noțiuni ce aparțin instrumentariului clasic al lingvisticii. Fiecare element al unei povestiri, egal de ce natură (subiect, context, timp, personaje, element de stil etc.) este numit *narem*. Între aceste *nareme*, unele sunt „*nareme* centrale", care aparțin grupului esențial de trăsături caracteristice ale unei povestiri, și altele „*nareme* marginale", generale, mai puțin importante. [Wolf, în Unseld 2008:23] Noțiunea pare riscată prin definiție: cum se pot amesteca nediferențiat toate aceste nivele atât de diferite? De precizat însă: este vorba de a încerca să se cuprindă *toate* nivelele unei povestiri și nu de a le amesteca, ci de a le enumera, în vederea orânduirii lor într-o structură ierarhică.
>
> Vezi tabelul „Narreme – werkinterne Merkmale prototypischen Erzählens". [Wolf, în Unseld 2008:25], adăugat la sfârșit.

Prin caracterul său abstract, acest model pare mai potrivit pentru o aplicație în domeniul multimedial, inclusiv muzica, deoarece orice motiv, temă, segment de formă, element de structură, procedeu de dezvoltare, efect, element de stil, indicație de interpretare sau orice altă calitate specific muzicală ar putea fi privită ca *narem* și astfel, luată în considerare pentru o analiză sistematică a unei „povestiri muzicale". O transferare a unei teorii definite pe literatură ar putea fi astfel realizată prin

https://biblioteca-digitala.ro

stabilirea liberă a *naremelor* specific muzicale.

Dacă cercetarea literară și lingvistică este considerată ca un fel de avangardă a științelor umaniste, nu este însă de așteptat ca ea sa ne ofere răspuns la toate întrebarile. Deoarece, așa cum am mai afirmat, informația implicată într-o narațiune poate proveni și din alte surse decât cele verbale. Analizele naratologice se orientează adesea în ultimul timp *transmedial* și *transdisciplinar*, iar noțiunea de „narrative turn“ a devenit curentă în științele umaniste. [Lodes 2013:268] și exprimă tocmai extinderea înțelesului pe îl are o narațiune: *narativitatea* nu mai este legată exclusiv de literatură.

În acest sens, o serie de noi idei contribuie la deplasarea accentului pus în cercetarea informației implicate într-o narațiune. Noțiuni ca acelea de „iconic turn“, „pictorial turn“, „imagic turn“, „visualistic turn“**,** semnalează o deplasare a accentului în direcția vizualului.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Ikonische_Wende – 10.10. 2018] În general, termenul *iconic turn* introdus de Gottfried Boehm în 1994, urmărește considerarea unei *logici proprii a imaginilor.* [Nani 2013:405] Celelate noțiuni au fost formulate ca atare de William John Thomas Mitchell în 1992, Ferdinand Fellmann în 1991, respectiv Klaus Sachs-Hombach în 1993, urmând în principiu modelul noțiunii de „linguistic turn“ [https://de.wikipedia.org/wiki/Linguistische_Wende-10.10.2018], care semnalase la vremea sa o redirecționare a analizei din punctul de vedere al filozofiei la cel al analizării textului literar *în sine*. În mod analog, noile noțiuni semnalează creșterea importanței acordate factorului vizual în contextul transmiterii informației. Prin aceste noțiuni se întregește proiectul unei redirecționari radicale – de la „linguistic turn“ spre un „media turn“*.*

> Un „musical turn“, așa cum a fost el intuit de către unii filozofi în secolul al XIX-lea, fără a fi numit ca atare, ar putea atrage atenția de la comunicarea verbală obișnuită, strict rațională (activă și într-o povestire) în direcția unei limbi doar aparent mai abstracte, o *limbă a formelor și emoțiilor*, a unui „joc” special între *narativ* și *anti-narativ*. De exemplu, se vorbește uneori despre

https://biblioteca-digitala.ro

> *considerarea muzicii ca un roman* [Mohr: 2015:328]; am putea însă la fel de corect vorbi despre *roman ca despre un anumit fel de muzică*, dacă avem în vedere calitățile abstracte, pur formale ale povestirii implicate într-un roman, calități care ar defini inițial caracterul narativ al muzicii.

Nu este însă de mirare că, în principiu, aplicarea la muzică a unor noțiuni, care – cu toată flexibilitatea lor – lasă să se simtă încă relația lor cu textele vorbite și cu modul lor de reprezentare, conduce la rezultate decepționante. Ideal ar fi de găsit noțiuni care să nu fie fixate pe o legătură de natură referențială între o *reprezentare* („plot“) si un *reprezentat* („content”).

> „Es kann nicht verwundern, dass die Anwendung eines Erzählbegriffs, der trotz aller Schlankheit immer noch einen unverkennbaren Bezug auf sprachliche Texte und deren Repräsentationsweise aufweist, auf Musik, zu negativen Resultate führt. [...] Nahe liegt die Suche nach einem weiteren Erzählbegriff, der nicht auf einen referenzialistischen Begriff von Darstellung [...‚plot‘] und von dargestellten Ereignissen [...‚content‘] fixiert ist“ [Lehmann: 2015:327]. Aus diesem Gesichtspunkt könnte man über *Narrative Archetypen* [Lehmann 2015:331] sprechen.

După Anthony Newcomb, acest lucru ar deveni posibil doar odată cu noțiunea de „plot-archetype“ sau „narrative-archetype“. Aceste arhetipuri nu ar fi texte și în niciun caz exclusiv elemente verbale, ci *date generale conceptuale*, care ar fundamenta orice expunere.

> „Dass Musik erzählen kann, wird laut Anthony Newcomb anhand des Konzepts des ‚plot-archetype‘ oder ‚narrative- archetype‘ deutlich. [Mohr Mohr 2015:331] These archetypes are not texts. They are by no means exclusively verbal. They are more generally conceptual‘“. [Newcomb 1992:119]“

In consecință, însăși desfășurarea formei sonată – privită ca o formă a mișcării, modificării, evoluției controlate a temelor

https://biblioteca-digitala.ro

– s-ar manifesta prin construcția unei *povestiri a fluxului muzicii, a dezvoltării ideii muzicale*. Astfel se poate ajunge la noțiunea de narativitate doar prin interpretarea datelor strict muzicale, fără a se apela la elemente străine muzicii. Ideea renunțării la orice fel de alte date cu excepția celor aparținând muzicii pentru explicarea acesteia este o idee deloc nouă, ea poate fi întâlnită în perioade diferite și diferit formulată, de exemplu la un teoretician muzical tradiționalist cum ar fi Eduard Hanslick [Hanslick 1854] sau la un filozof modernist cum ar fi Gunnar Hindricks. [Hindricks 2014]

> „Die Interpretation der Sonatenform, die eine Form der Bewegung, Veränderung musikalischer Themen ist, vollzieh sich unweigerlich în der Konstruktion einer ‚Geschichte' der sich im Verlauf der Sonatenform entwickelnden ‚musikalischen Idee'", des Hauptthemas [...] Damit kommt das Narrative în die musikalische Interpretation, ohne das irgendetwas anderes als das musikalische Material und seine Veränderung und Entwicklung în der musikalischen Form des Sonatenhauptsatzes und dessen Weiterentwicklungen thematisiert würde". [Lehmann, în Döhl 2015:329]

Dacă asemenea elemente narative sau anti-narative (un început, o desfășurare, un final, respectiv construirea unor „așteptări" care pot fi inversate, respectiv frustrate sau satisfăcute imediat sau prin „ocolișuri" etc.) sunt relativ simplu de reliefat într-o muzică tonală clasică, punctul de vedere nu mai este atât de convingator în cazul unei muzici atonale, aleatorice sau al unei muzici etnice tradiționale.

> „Wie jede Erzählung hat auch eine musikalische Komposition einen Anfang, einen Verlauf und ein Ende. Entscheidend ist, dass sich în der Musik ebenfalls Erwartungen aufbauen lassen, die sich enttäuschen oder sich, auf vielen spielerischen Umwegen erfüllen lassen. Dieses Vermögen besitzt vor allem die tonale Musik, die an eines Grundton ausgereichtet ist und în der Spannungsgefälle zwischen konsonanten und dissonanten Akkorden gibt." [Lehmann, în Döhl 2015:248]

Modelelor analitice enunțate, care privesc în principiu

https://biblioteca-digitala.ro

optimist calitățile narative ale muzicii, va trebui să le opunem o părere contrarie: este remarcabil faptul că tocmai un semiotician renumit cum este Jean-Jacques Nattiez neagă total aceste calități. După el, muzicii îi lipsește posibilitatea de a se referi la obiecte extra-muzicale, de a reprezenta cauzalitatea și perspectiva unui povestitor care folosește limbajul verbal, deci și capacitatea de a povesti ceva. Receptorii și-ar putea însă construi ocazional, după Nattiez, o „povestire proprie pe baza muzicii audiate". Muzica ar declanșa doar un „impuls narativ" și ar ocaziona, pe baza unor anumite analogii cu limbajul verbal, o constructie narativă pe care ascultătorul ar proiecta-o apoi asupra muzicii. Nattiez nu se referă la anti-narativitate, ci refuză muzicii *orice* calitate narativă obiectivă.

> „Bemerkenswerterweise ist gerade von einem Musik-Semiotiker, Jean-Jacques Nattiez, prominent verneint worden, Musik könne erzählen. Der Musik [...] fehle die Referenzialität auf außermusikalischen Objekte, die Möglichkeit der Repräsentation von Kausalität und die Erzählerperspektive einer Verbalsprache [...] Die Rezipienten können sich aber, so Nattiez, durchaus gelegentlich aus dem Gehörten eine Art Erzählung konstruieren. [...] Musik löst einen ‚narrativen Impuls' aus und veranlasst, ‚stimuliert' uns aufgrund bestimmter struktureller Ähnlichkeitsbeziehungen zur verbal-sprachlichen Narration zur Konstruktion von Narrativen, die wir wiederum auf die Musik projizieren." [Nattiez 1990:221-230; Nattiez 2011:35, nach: Mohr 2015:329]

Cu alte cuvinte*: „povestirea" are loc în capul ascultătorului și este opera lui*, muzica în sine nu poate oferi decât „forme de interes structural-estetic".

> „Die Erzählung [findet] allenfalls subjektiv în den Köpfen des Hörers statt [...], die Musik selbst [kann] aber nur în formal-strukturell-ästhetischer Hinsicht vom Interesse sein". [Lodes 2013:367]

Nu suntem departe de poziția lui Arnold Schönberg, care, la începutul secolului al XX-lea, pretindea că, în cadrul *Verein für musikalische Privataufführungen/Societatea pentru execuții*

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale private, societate organizată de el la Viena, *prezentarea muzicii să fie realizată exclusiv prin descrierea structurilor muzicale*, deoarece doar acestea sunt conținute în mod obiectiv în muzică. Astfel se pun bazele acelei concepții care consideră oarecum „neserioasă" orice descriere a muzicii care se îndepărtează de expunerea strictă a structurii ei muzicale.

> „Dem Verbalisieren von Stimmungsgehalten beim Hören der Musik stellte er eine neue Rezeptionshaltung entgegen, ein Hören, dem das *Verstehen* der Musik zugrunde lag – (rationale) Analyse anstelle von (emphatischer) Narration. Die Folgen dieser Entwicklung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert [...] sind beträchtlich, zum einen, da ‚erzählende' Musik [...] weiterhin în Verdacht steht, nicht ‚ernst' zu sein, zum anderen, da trotz zahlreicher Vorstöße noch immer keine methodische Gangart gefunden wurde, narratives Potential von Instrumentalmusik grundlegend und überzeugend zu beschreiben." [Unseld 2008:8-9]

Conform acestui punct de vedere, tot ce nu este structură muzicală sau o descriere obiectivă a ei ar fi un element *exterior* muzicii, adăugat ei de un auditor izolat sau de o tradiție. Dar nu reprezintă adesea unele „elemente exterioare" date esențiale în înțelegerea muzicii, inseparabile de ea? Etnomuzicologia confirmă faptul că percepția corectă, înțelegerea deplină a unei muzici – deci și a eventualelor ei calități narative – *nu poate avea loc decât în contextul în care ea se desfășoară în mod tradițional*: un *raga*, un *maqam* comunică ceva numai receptorilor inițiați și numai în mintea lor poate avea loc acel proces care s-ar putea numi „înțelegerea sensului narațiunii muzicale": de exemplu, faptul că un anumit *raga* este potrivit doar orelor de dimineață sau la miezul nopții sau însoțește o zeitate în timpul unei acțiuni. Pentru un *outsider* există doar structurile muzicale, care pot semnifica cu totul altceva sau pot să nu semnifice nimic.

Astfel devine și mai clar faptul, până acum sugerat, că *o narațiune presupune participarea activă atât a povestitorului cât și a auditorului*, dar și faptul că este practic greu de separat

https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce „povestește“ muzica („contribuția povestitorului“) față de *ceea ce se poate povesti despre muzică* („contribuția auditorului“). În timp ce acest punct de vedere este fundamental pentru semiotică, el a fost acceptat de naratologie abia în perioada ei „post-clasică“. [Loders 2013:373]

Considerând însă narativitatea dintr-o perspectivă mai largă, această dualitate privește dealtfel orice comunicare, nu numai pe cea muzicală. Chiar dacă acest ultim comentariu relativizează în oarecare măsură afirmația categorică a lui Nattiez, această concluzie are marele merit de a releva importanța rolului fiecărui participant (povestitor, auditor cu o experiență proprie, context cultural, tradiție) la o comunicare narativă.

> Un comentariu mai puțin conventional, care va suscita o nouă precizare în acest sens: Este probabil nu numai faptul că orice comunicare verbală sau artistică *are o valoare narativă*, dar s-ar putea afirma chiar și faptul că *orice obiect „povestește“ ceva despre el*. Astfel, un obiect amorf cum ar fi o piatră, ne „povestește“ istoria sa – de exemplu, generarea sa într-o epocă preistorică, funcția sa ca fund de ocean sau creastă de munte, eroziunea sa de către ploi, drumul său pe albia unui fluviu etc. Evident, trebuie să acceptam ca „erou“ nu un personaj antropomorf, cum se subînțelege de obicei, ci un obiect neînsuflețit. Dar tocmai acest caz extrem ne obligă să ne corectam punctul de vedere. Există aici, în această „poveste a pietrei“, o mulțime de informații, inclusiv o structură temporală, o evoluție, o formă. Dar sunt aceste informații obiective, aparțin ele într-adevăr pietrei? Nu sunt ele mai degrabă proiecția unor noțiuni științifice, deci ale unor cunoștințe umane (eventual temporar valabile) asupra acestui obiect? Deoarece, pentru cine nu are nicio idee de geologie, piatra va fi numai piatră și nimic altceva. Dar poate că cel puțin structura ei chimică este obiectivă? Ea este obiectivă – ca și proveniența ei geologică de altfel – dar numai pentru cineva care are idee de substanțe fizico-chimice (și de denumiri cum ar fi acelea de calciu, siliciu, carbon, care denumiri „spun ceva“ doar celor inițiați). Dimpotrivă, pentru un locuitor al Africii s-ar putea

https://biblioteca-digitala.ro

ca piatra să „povestească“ ceva despre zeitățile pustiului sau despre strămoși.

Deci, se pare că are dreptate Nattiez, când pretinde că nu muzica povestește ceva, ci *noi povestim despre ea*, și noi „povestim“ ceea ce știm noi sau putem noi concepe. Dar fără „impulsul narativ“ dat de o anumită muzică, de un text, de o piatră, nici „povestirea“ noastră nu ar avea loc. Poate o formulare mai corectă ar fi aceea, că *într-o povestire participă o serie întreagă de componente obiective și subiective, indisolubil legate între ele*.

Noțiunea critică în jurul căreia se concentrează discuția referitoare la capacitatatea narativă a muzicii este *caracterul ei referențial*. Contestat de Nattiez, recunoscut de Newcomb, este necesară o analiză mai atentă a acestuia. Prin *caracter referențial*, *capacitate referențială* sau *referențialitate* se înțelege posibilitatea de *a se referi într-un limbaj, la obiecte străine acestuia* (așa cum vorbirea obișnuită se poate referi la orice obiect „din afara ei“, un cuvânt desemnând de exemplu un obiect, o calitate, o acțiune); din acest motiv, se vorbeste și despre *etero-referențialitate*.

În fapt, așa cum vede chiar semiotica și în pofida unor afirmații contrare radicale, muzica deține totuși o anumită *calitate etero-referențială specifică*, se poate deci referi la ceva străin ei. Ar fi vorba de folosirea *simbolică* a unor semne, litere, denumiri (de exemplu, sunetele numite în teoria muzicală germană B-A-C-H pentru Johann Sebastian Bach), de diferite forme de *iconicitate* (de exemplu prin conotația realizată prin imitația acustică a unor fenomene naturale, cum ar fi păsările, tunetul, valurile) sau prin *iconicitate diagramatică* (sugerarea prin mijloace melodice, ritmice, dinamice, de exemplu a mersului sau galopului, a unei lupte sau prin citarea unor fragmente caracteristice a unui anumit context, de exemplu al marșului, fanfarei, bisericii, a unei perioade istorice, de exemplu a evului mediu, sau a unei regiuni geografice, de exemplu a Japoniei), în fine prin *referențialitatea sa emoțională* necontestată (exprimarea bucuriei, tristeții). [Wolf, în Unseld 2015:29-33] În aceste cazuri nu ar mai fi vorba de subiectivitate

https://biblioteca-digitala.ro

pură, deși uneori, pentru a „recunoaște" referențialitatea, este necesară o anumită informație prealabilă.

> Un exemplu care demonstrează combinația greu de disecat între date obiective și cunoștințe culturale subiective îl reprezintă analiza narativității conținute în cantata „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" op. 91 de Beethoven, cantată ce glorifică înfrângerea lui Napoleon de către generalul englez. Interpretată în primă audiție la 8 decembrie 1813, împreună cu simfonia a 7-a a aceluiași compozitor, cantata abundă în detalii sugestive, care descriu pe rând armata engleză, pe cea franceză, lupta, răniții, victoria. Este poate unul din motivele pentru care această cantată este considerată în general a nu se situa la nivelul simfoniilor, concertelor, cvartetelor, sonatelor beethoveniene. Chiar dacă spectatorii timpului au fost antrenați și impresonați de sugestivitatea muzicii (realizată prin tobe, trompete, tunuri, citate muzicale), unele detalii au putut fi trecute cu vederea. Dacă armata engleză era sugerată prin citate binecunoscute din „God Save the King" și „Rule of Britania", cea francează nu era sugerată prin „La Marseillese", așa cum ar fi fost de așteptat, ci printr-un citat din mult mai puțin semnificativa melodie „Malborough s'en va-t-en guerre". De ce nu a folosit Beethoven melodia revoluției franceze, la modă în acel timp? În acest dat obiectiv există o informație de natură contextual-narativă, care însă nu poate fi decodată fără cunoștințe speciale referitoare la epoca respectivă: „La Marseillese", melodia revoluției franceze, era strict interzisă în monarhia habsburgică și citarea ei ar fi condus la interzicerea execuției lucrării. Deci Beethoven a ales de nevoie o altă melodie pentru sugerarea armatei franceze.
> Oricum, compoziția lui Beethoven rămâne un adevărat model de „narativitate clasică" exprimată pe diferite planuri: prin titlu, program, iconicitate, referențialitate, context. Ceea ce nu înseamnă că ea „se ridică" astfel la nivelul unei simfonii ale aceluiași compozitor, simfonii lipsite de orice calitate narativă. Cum se poate explica aceasta? Este „de vină" caracterul ei narativ, subiectul prea concret („anecdotic") sau muzica în sine?

https://biblioteca-digitala.ro

Există însă și cu totul alte puncte de vedere referitoare la narativitatea muzicală, care consideră de exemplu *rolul vocilor* într-un discurs muzical (vocile fiind asimilate cu personajele unei drame) sau *rolul interpretului* ca „povestitor“, alături de compozitor: narațiunea muzicală nu ar rezulta în niciun caz numai din ceea ce există în partitura muzicală, deoarece fiecare interpretare a ei o redă altfel. [Lodes 2013:374] După cum rezistența feministă împotriva hegemoniei masculine (exprimate prin opoziția temei prime „masculine“ și a celei secunde, „feminine“ sau chiar în opoziția major-minor, căreia i se opune nici mai mult nici mai puțin decât faptul că, ocazional, cele trei idei ale formei de sonată sunt numite „idei mamă“, deci au o sorginte feminină...), aduce o undă de actualitate și poate și de umor în cercetarea naratologiei muzicale. [Lodes 2013:370]

Cercetarea narativității muzicale, relativ tânără, este încă o temă foarte aprins dezbătută, fără a se fi ajuns la o concluzie. Contextul este și rămâne, tocmai din această cauză, deschis la noi păreri, ipoteze, argumentări.

Rezumând, am putea afirma totuși că repertoriul de mijloace narative specifice muzicii s-ar extinde de la (1) simpla *succesiune a structurilor muzicale* (expunerea, „povestirea“ *pur obiectivă* a desfășurării formei) prin (2) multiple *forme specifice de iconicitate* indicând o eventuală *referențialitate contextuală* (cum ar fi evocarea păsărilor, a bisericii, a Africii, a Imperiului Roman etc.) [Wolf 2008:30] până la (3) *referențialitatea emoțională pur subiectivă*, dar specific muzicală (exprimarea triumfului, tristeții). La acestea se pot adăuga ca un fel de anexă *date narative nespecifice muzicii,* cum ar fi un titlu sugestiv, un text sau un program literar. O analiză a narativității muzicii ar trebui să aibă în vedere însă atât date structurale cât și aspecte semantice, atât contribuția propriu-zisă a muzicii cât și pe cea a receptorului. [Lodes 2013:367]

Nu este ușor de imaginat o muzică lipsită complet de absolut orice calitate narativă, deoarece simpla succesiune a structurilor muzicale ar reprezenta o primă formă, elementară, de narativitate muzicală. Altfel spus, la fel cum precizează cercetarea domeniului în literatură, nici în muzică nu există o

https://biblioteca-digitala.ro

graniță netă între narativitate și non-narativitate, o noțiune „se dizolvă" imperceptibil în cealaltă.

În ceea ce privește anti-narativitatea muzicală, ea ar consta în negarea, distorsionarea datelor expuse mai sus în repertoriul de mijloace narative specifice ale muzicii: de exemplu, funcții tradiționale ca *start, final, culminație* pot fi inversate, hipertrofiate sau dimpotrivă, anulate, structurile muzicale pot fi astfel alese, încât o „povestire" a lor să nu aibă sens, o anumită formă să nu poată fi percepută și descrisă (ca în cazul unei muzici repetitive, un caz special de „muzică atemporală" bazată pe principiul de construcție iterativ), iconicitatea poate fi deformată până la absurd prin asociații derutante, eventuala referențialitate contextuală sau emoțională „pervertită" până la sugestii dificil de tradus în limbajul noțional (de exemplu, un galop foarte lent sau cu ecou, un marș funebru asociat cu zgomote evocând un șirand sau o bucătărie). Dacă proceduri anti-narative se pot recunoaște mai mult sau mai puțin izolat și în literatura modernă, „jocul" sistematic cu ele, eliberat de orice logică uzuală, pare a fi apanajul necontestat al muzicii.

Revin la o idee enunțată deja pe prima pagină a acestui text: necesitatea de a se analiza doar *o muzică anumită* și a nu se discuta *in abstracto,* deci, necesitatea de a accepta indirect existența nu a unei singure forme, ci a *mai multor forme de narativitate muzicală*. În acest sens, în cele ce urmează voi încerca – pornind de la câteva muzici anumite – să descriu câteva tipuri concrete de narativitate muzicală ce ar putea fi recunoscute în creația nouă românească.

> Am afirmat de multe ori faptul că muzica românească modernă apare – cel puțin în cele mai bune momente ale evoluției ei – din perspectiva europeană, ca fiind foarte diversă, chiar contradictorie din unele puncte de vedere, o muzică într-o neobosită efervescență creatoare. Din acest motiv, ea reprezintă un material ideal pentru schițarea unei tipologii a narativității muzicale. Pe de altă parte, acest material ideal divers nu poate fi abordat, „controlat", dacă nu se apelează la un punct de vedere sintetizant, care să poată vedea caracterele ei

https://biblioteca-digitala.ro

principale în spatele unor forme de existență practic infinit de variate. Dar a generaliza înseamna și a sărăci... Tocmai aici există riscul pe care trebuie să mi-l asum acum. Voi porni de la schițarea unor tendințe actuale ale muzicii românești descrise prima oară în 1990, schițare de mai multe ori reluată, completată și desigur încă imperfectă, ca orice clasificare [Georgescu 1990-2013]; dar nu cunosc o altă privire sintetică mai potrivită pentru demersul meu prezent.

Principalul țel al expunerii ce urmează este acela de a demonstra că *un anumit tip de muzică implică un anumit tip de narativitate*, deci că nu se poate vorbi despre o „narativitate muzicală“ în general.

Voi avea în vedere patru tipuri de narativitate muzicală.

a. Narativitatea de tip **contemplativ** (caracter liric, visător, static, nedirecționat**)**

Naremele specifice ei ar fi: lipsa marilor contraste dramatice, a efectelor teatrale, caracterul emoțional, visarea difuză, idilismul, poezia, non-agresivitatea, linia melodică expresivă, flexibilă, cursivitatea discursului muzical, culoarea fină, nuanțată, sugerarea unui peisaj domol, blând sau a unor emoții similare; variațiunile subtile, echilibrul formei, ocazional ecouri din romantismul german, impresionismul francez, lirismul românesc. Acest tip de narativitate are o veche tradiție în cultura românească, nici pe departe numai în muzică (vezi Eminescu sau Luchian). În exemplele muzicale anexate la sfârșitul expunerii, narativitatea de tip contemplativ ar fi reprezentată de piesele A1, B1, C1.

b. Narativitatea de tip **expozitiv (**caracter obiectual**,** structuralist, constructivist, direcționat**)**

Naremele specifice ei ar fi: succesiunea unor structuri muzicale pregnante, dramatismul propriu, evoluția dinamică, marile contraste, efecte, interesul pentru material, pentru tehnica de compoziție sau pentru sunet, pentru principiile de organizare, relațiile matematice între înălțimile sunetului, duratele sale, relativa indiferență emotională, eventual modernismul agresiv, ecouri ale avangardei occidentale. Și în

https://biblioteca-digitala.ro

acest caz – de fapt, forma „normală“ de narativitate – există o consistentă tradiție literară, exprimată prin opere cu caracter epic sau dramatic (romane, nuvele, piese de teatru). În exemplele muzicale anexate, narativitatea de tip expozitiv ar fi reprezentată de piesele A2, B2, C2.

c. Narativitatea de tip **reflexiv (**caracter analitic, „arhetipalist”, esențializant**)**

Naremele specifice ei ar fi: explorarea relației între natură și cultură, interesul pentru dimensiunea obiectivă, neutră, impersonală a muzicii, pentru sursele ei psihologice, comune ipotetic pentru întreaga umanitate, indiferent de zona geografică sau perioadă istorică, caracterul universal, respingerea anecdoticului, a sentimentalismului, interesul pentru forța structurilor muzicale și efectul lor psihic în general, eventual minimalismul esențializat cu tangențe ezoterice. Dacă se poate recunoaște un caracter narativ în această muzică, ceea ce „se povestește” este mult mai abstract. Inițiatorul acestui tip în cultura românească ar putea fi considerat Brâncuși. În exemplele muzicale anexate, narativitatea de tip reflexiv ar fi reprezentată de piesele A3, B3, C3.

d. Narativitatea de tip **ludic** (caracter parodic, caricatural, comic, absurd)

Naremele specifice ei ar fi: exhibiționismul, tangențe cu neo-dadaismul, suprarealismul, plăcerea de a exagera, de a face circ, interesul pentru povestirea unor anecdote, pentru șocarea spectatorului prin surprize, asociații neașteptate, ilogice, amestecuri de limbaje, referințe la alte arte, interesul pentru *kitsch*, ironie, banal, dar și pentru creativitatea eliberată de orice constrângere; dacă se apelează la soluții moderniste sau convenționale, ele au o altă semnificație aici. Și acest tip de narativitate – din multe puncte de vedere, opus celui liric, contemplativ – are în cultura românească o veche tradiție și nu poate fi în niciun caz fi considerat neserios, dacă ne gândim la scriitori ca I. L. Caragiale, Tristan Tzara sau Eugen Ionescu. Această muzică ar reprezenta domeniul de predilecție atât al narativității cât și, mai ales, al anti-narativității. În exemplele

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale anexate, narativitatea de tip expozitiv ar fi reprezentată de piesele A4, B4, C4.

Am putea vorbi deci despre următoarele tipuri de narativitate: **contemplativ**, **expozitiv**, **reflexiv**, **ludic,** tipuri ce nu sunt comparabile unul cu celălalt, deoarece ele sunt definite în planuri diferite. Un caracter narativ pregnant ar deține tipurile **expozitiv** și **ludic**, mult mai puțin evident în tipurile **contemplativ** și **reflexiv**, iar elemente anti-narative se pot recunoaște în tipul **reflexiv** și mai ales în tipul **ludic**.

> Reamintesc că este vorba doar de modelări ideale; deci nu este de așteptat ca ele să poată fi exemplificate, reprezentate perfect, „în stare pură“, de către vreun compozitor, ci doar să fie recunoscute ca o tendință dominantă într-o anumită muzică sau chiar numai într-o compoziție anumită. Ele nu epuizează realitatea muzicală românească. Pe de altă parte, ele nu se reduc numai la ea: le putem găsi pretutindeni, în diferite forme și combinații. Nu poate fi vorba de o ierarhie între aceste tipuri de narativitate sau altele similare.

În încheiere, revenind la ideea expusă inițial referitor la calitățile narative ale muzicii și la nuanța depreciativă care colorează noțiunile de muzică narativă sau „muzică anecdotică“: nu narativitatea în sine este astfel subestimată, ci *narativitatea ieftină, banalitatea, convenționalul,* aspecte ce au determinat probabil asocierea uzuală, dar deloc obligatorie, între „narativ“ și „lipsă de spiritualitate“*.* Deoarece muzica poate fi superficială, ne poate povesti nimicuri, ne poate amuza, dar poate fi capabilă și să ne impresioneze profund, să mijlocească, să ne relateze *ceva special, inexprimabil altfel*, să zicem, să ne „vorbească“ despre misterele sufletului omenesc sau despre „Armonia Lumii“. Bineînțeles că aceasta este o exprimare metaforică... iar acest „efect” depinde în mare măsură de receptor și de perspectiva lui culturală. De asemenea metaforic exprimat: doar la acest nivel poate muzica să-și câștige independența ei completă din punct de vedere al narativității față de literatură*,* să ne încredințeze prin „povestirea“ ei *un mesaj intraductibil*, să ne ofere *o „poveste“ specifică, unică, de*

https://biblioteca-digitala.ro

netradus și de neînlocuit. Compozitorul poate fi un povestitor, un *entertainer* sau un clovn, dar în același timp și un magician; dacă îi reușește aceasta, arta sa, „povestea“ sa, nu vor mai fi subestimate ca fiind „anecdotice“.

* Acest text reprezintă prelucrarea comunicarii prezentate sub titlul „Typen von Narrativität în der rumänischen zeitgenössischen Musik“ la simpozionul din noiembrie 2018 de la Delmenhorst (Germania) organizat de Unversitatea Karl-von-Ossietzky din Oldenburg. Ideea existenței și a unei „anti-narativități” muzicale aparține exclusiv versiunii în limba română, de unde și titlul diferit.

Exemplificarea muzicală a acestor patru tipuri a fost realizată la expunerea textului în cadrul simpozionului menționat prin trei seturi (A, B, C) a câte patru compoziții (prin fragmente de 2-3‘ fiecare), expuse mai jos. Am renunțat la adăugarea unei compoziții proprii, deoarece simpozionul a fost precedat de un concert dedicat mie și prietenilor mei, iar la simpozion, muzicologul Adalbert Grote a prezentat comunicarea „Anders erzählt – Corneliu Dan Georgescu ‚Model Mioritic‘ (Das mioritische Model)” (în traducere: „Altfel povestit: Corneliu Dan Georgescu ‚Model Mioritic‘ (un Model mioritic)“, prilej cu care a fost reliefat tocmai caracterul anti-narativ pregnant al acestei compoziții.

Exemple muzicale:

A. 1. **George Enescu**: Suita a 3-a *Sătească* pentru orchestră, partea a 2-a
2. **Diana Rotaru**: *TremurCutremur* pentru formație de cameră
3. **Aurel Stroe**: *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* pentru grup scenic, voci
4. **Maia Ciobanu**: Trio nr. 273 op. 2 *Contraste Apropiate*

B. 1. **Carmen-Maria Cârneci**: *Omens-Mnemosyne* pentru cvartet de ghitare
2. **Călin Ioachimescu**: *Musique Spectrale* for Saxophone(s) and Tape
3. **Horațiu Rădulescu**: *The Quest* for piano and orchestra
4. **Irinel Anghel**: *Your Highness,* spectacol pentru voce, mediu electronic și acțiune scenică

C. 1. **Ulpiu Vlad**: *Mozaic* pentru ansamblu instrumental variabil
2. **Adrian Iorgulescu**: *Ipostaze* pentru pian și orchestră
3. **Octavian Nemescu**: *Spectacle pour un instant / une instance* (versiune pentru pian)
4. **Cătălin Crețu**: *Persona,* teatru instrumental pentru violă, corn și trombon

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie:

Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, *Historische Musikwissenschaft*. *Einführung in die Historische Musikwissenschaft. Musik Kultur Wissenschaft: zum Status der Musikwissenschaft Interdisziplinärer Blick auf musikalische und musikwissenschaftliche Phänomene.* J. B. Metzler, Stuttgart 2013

Döhl, Frédéric, Daniel Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikalischen Perspektiven.* [transcript] Musik und Klangkultur. transcript-verlag, Bielefeld 2015

Genette, Gerard: 1994.
După https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie – cercetat pe 5.09.2018

Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Fink, München 1994

Georgescu, Dan Corneliu, *Neue Tendenzen în der zeitgenössischen rumänischen Musik*. In: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas.* Heidelberg 1992, p. 284-294

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* WBG, Darmstadt 2010 (1854)

https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hlung - – cercetat pe 5.09.2018

https://de.wikipedia.org/wiki/Narrativ - – cercetat pe 5.09.2018

Lehmann, Harry: *Narrativität în der Musik*. Eine Skizze. In: Döhl, S. 245-256

Lodes, Birgit, *Musik und Narrativität*. In: Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, *Historische Musikwissenschaft.* J.B.Metzler, Stuttgart 2013, p. 367-382

Ligaturen. Band 2. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HTMH. Herausgegeben von Melanie Unseld und Stefan Weiss. *Der Komponist als Erzähler. Narrativität în Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*. Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2008

Mohr, Georg, *Kann Musik erzählen?* In: Döhl... p.323-342

Nattiez, Jean-Jacques, *Can One Speak of Narrativity în Music?* In: *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), p. 221-230

Nattiez, Jean-Jacques, *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?,* in: *Cahier de Narratologie* 21 (2011), p. 35. Vezi și: Nattiez, Jean-Jacques, *Can One Speak of Narrativity în Music*?, în: *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 [1990], S. 221-230 și Nattiez, Jean-Jacques, *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?* In: *Cahier de Narratologie* 21 [2011],

https://biblioteca-digitala.ro

p. 35. Nach: Georg Mohr, *Kann Musik erzählen?* p. 329: *Nicht die Musik erzählt, sondern wir narrativieren die Musik.* In: Frédéric Döhl, Daniel Feige [Hg.]: *Musik und Narration. Philosophische und musikalischen Perspektiven*. Musik und Klangkultur. transcript-verlag, Bielefeld 2015

Hindricks, Gunnar, *Die Autonomie des Klanges. Eine Philosophie der Musik*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Suhrkamp, Berlin 2014

Nani, Matteo, *Das Bildliche der Musik: Gedanken zum* iconic turn. In: Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, Historische Musikwissenschaft. J.B.Metzler, Stuttgart 2013, p. 402-428

Newcomb, Anthony, *Schumann und late Eighteen-Century Narrative Strategies*. In: *19th Century Music* 11, 1987, p. 164-174

Newcomb, Anthony, *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony.* In: *Music and Text: Critical Inquiries.* Hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, p. 118-136

Prince, Gerald, *Narratology*. *The Form and Functioning of Narrative*", Berlin: Mouton Publishers, 1982.

Prince, Gerald, „*Remarks on Narrativity*" In: *Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology.* Hrsg. von Claes Wahlin, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1996, p. 95-106

Unseld, Melania und Stefan Weiss: *Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit „erzählender Musik". Ein Vorwort*. In: *Ligaturen. Band 2. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HTMH. Herausgegeben von Melanie Unseld und Stefan Weiss. Der Komponist als Erzähler. Narrativität în Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*. Georg Olms Verlag. Hildesheim-Zürich-New York 2008, p. 7-14

Wolf, Werner: *Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik*. In: *Ligaturen...* 2008, p. 17-44

https://biblioteca-digitala.ro

Narreme – werkinterne Merkmale prototypischen Erzählens

z. B. ‚tellability', Spannungsbildung

Ort(e) der Handlung

Zeit der Handlung

Nicht-Realisiertes (*disnarrated elements)*

Selektion der Bausteine nach inhaltlichen und thematischen Relevanzkriterien

scheinbar faktuale mehrphasige und individuelle **Handlungen** mit Komplexionen (Konflikten, Hindernissen etc.)

von der Geschichte motivierte Wiederholungen

anthropomorphe Figur(en) mit der Fähigkeit zu bewußtem Wollen und Handeln

Kausalität, Teleologie, Chronologie

Sinnhaftigkeit
Darstellungsqualität **Erlebnisqualität**

fett	Kernnarreme
normal	(einige) zusätzliche Narreme
	inhaltliche Narreme (narrative ‚Bausteine')
Kursivdruck	syntaktische Narreme
GROSSBUCHSTABEN	allgemeine Narreme

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu
Musical Narrativity and Anti-narrativity

The theory of narrativity or *narratology* is an interdisciplinary mixture of humanist sciences, culturology, and social sciences, assimilating – after 1920 – various contributions of structuralism, semiotics, and poststructuralism. Musicology has only taken an explicit interest in this field after 1980 (Newcomb). The existence of *strongly anti-narrative forms* (Joyce) in literature at the beginning of the twentieth century opened new perspectives, connected to a certain *play with time* specific to temporal arts, including music. Thus, besides *narrative* or *non-narrative music*, an *anti-narrative* music must be taken into account, a type of music that would systematically contradict the characters of narrative music; the proportion between these aspects would be similar to that between +X, 0, and –X.

The study further expounds and debates notions such as *narreme* – the shift of the stress from a "linguistic turn" towards a "media turn", even a "visualistic turn", which would suggest the possible existence of a "musical turn", in short the idea of a musical narrativity completely independent from literary forms that would provide a reason to reconsider the much-contested referential character of music. Thus the repertoire of musical narrative means would comprise (1) the simple, purely objective display of the form, (2) multiple specific forms of iconicity, and (3) a purely subjective, specifically musical emotional referentiality, to which other narrative features, not specific to music, may be added – semantic aspects and, last but not least, the receiver's contribution – the only form of musical narrativity accepted by Jean-Jacques Nattiez.

In principle one can only speak of the *narrative character of a certain music*; to this effect, the study attempts to define certain types of musical narrativity within Romanian contemporary music, considered to be suited to such an endeavour because

https://biblioteca-digitala.ro

of its diversity: the **contemplative**, **expositional**, **reflexive**, and **ludic types,** which are not comparable to each other, being defined in different planes. A strong narrative character would cover the **expositional** and **ludic** types, and would be less obvious in the **contemplative** and **reflexive** types, while anti-narrative elements can be identified in the **reflexive** and especially **ludic** types.

The research of musical narrativity, relatively young, is still a very hotly debated theme that has reached no conclusion. Its context is and remains open to new opinions, hypotheses, and arguments.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Tinerețe fără Bătrânețe:
Compozitorul ALEXANDRU HRISANIDE
(15 iunie 1936 - 19 noiembrie 2018)
Gânduri la intrarea lui în
VIAȚA FĂRĂ DE MOARTE

Liana Șerbescu

Motto

"Ar trebui să apară cineva care să redea spiritul timpului într-o formă ideală și cât mai expresiv posibil. Cineva, care înarmat de măestria lui, să țâșnească dintr-odată din capul lui Zeus, ca Minerva… Și acel cineva a sosit, e un sânge tânăr, la al cărui leagăn au vegheat Grațiile și Eroii"
Robert Schumann [1]

Am avut privilegiul să-l cunosc pe Alexandru Hrisanide, sau Săndel cum i se spunea între prieteni, timp de peste 60 de ani, încă din 1953 când și-a făcut apariția senzațională la Conservatorul "Ciprian Porumbescu" din

[1] In articolul *Neue Bahnen* ("Drumuri noi") din „Neue Zeitschrift für Musik", 28. Oct. 1853. Trad. autorului L.S.

https://biblioteca-digitala.ro

București, atunci pe strada Lipscani, ca nou învățăcel la secția de Compoziție! Personalitatea lui clocotitoare, focul sacru care se intuia în spatele acelei veselii debordante, a produs nu numai asupra mea, ci și asupra celorlalți colegi și profesori din jur o impresie covârșitoare. Probabil o reacție similară cu aceea descrisă de Schumann cu exact un secol mai înainte, în articolul său "Neue Bahnen" din 28 Oct. 1853, după legendara întâlnire avută cu Brahms pe 30 Septembrie a aceluiași an!

Săndel a fost un "Sonntagskind", adică un copil al soarelui, născut în lumină și dotat cu însușiri speciale, predestinat să aducă lumină și bucurie și celor din jur. S-a născut în ziua de 15 iunie 1936 sub semnul Gemenilor, zodie care explică dualitatea caracterului lui oscilând între seninătate și foc de artificii, și care predispune la paradox. Prima parte a vieții lui s-a desfășurat pe malurile Jiului, la Petrila, unde era stabilită familia tatălui sau, inginer minier. Mai târziu, la București, a urmat studiile liceale la colegiul Sf. Sava, apoi compoziția și pianul la Conservatorul *C. Porumbescu,* având-i ca profesori printre alții pe Mihail Jora, Paul Constantinescu și Tudor Ciortea. După absolvirea secției de compoziție, se înscrie în 1959 și la secția de pian principal la clasa Prof. Florica Muzicescu, și absolvă și această secție în 1964 la clasa lui Cornel Gheorghiu. Amintirea traumatizantelor lecții de pian cu "Domnișoara" l-a urmărit toată viața.

Fiind superdotat în toate domeniile artistice - improvizator înnăscut, cititor la prima vedere fără pereche, pianist și creator plin de fantezie, Săndel realiza performanțe muzicale cu viteza unui Făt Fumos din poveste! Această poziție de ales al muzelor l-a adus curând în fruntea avangardei compozitorilor români de atunci alături de Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Miryam Marbé și Ștefan Niculescu. A devenit acel "sânge tânăr" preconizat de Schumann, *care să exprime în mod ideal spiritul timpului*, al noii muzici avangardiste din a doua jumătate a anilor 50.

In afara aptitudinilor lui muzicale ieșite din comun, Săndel avea și un intelect de mare rafinament, o vivacitate a minții uimitoare, și beneficia deasemeni de o erudiție

https://biblioteca-digitala.ro

surprinzătoare pentru vârsta lui. Și asta în domenii diferite, precum literatura, poezia, filozofia, artele plastice, etc. Aceste calități fuseseră moștenite în parte de la tatăl său, el însuși un intelectual de rasă, care cultiva și stimula cu grijă talentele feciorului lui.

Săndel evoca uneori cu înduioșare bucuria pe care o aveau amândoi, tată și fiu, cântând la 4 mâini piese din repertoriul simfonic clasic, cu care făcuse o primă cunoștință pe această cale directă – la pian.

În această primă perioadă a creației sale Hrisanide a fost foarte prolific, a publicat mult și a fost și mult cântat. Cercetând Lexiconul *Muzicieni din România* din 2001, vol 4 (H-J) de Viorel Cosma, constatăm că în perioada dintre 1954 și 1972, Hrisanide a compus în toate genurile muzicale: muzică de teatru, muzică simfonică, vocal-simfonică, de film, muzică de cameră, vocală și corală, aproape 70 de compoziții. Multe lucrări ale lui au fost executate de către formații prestigioase

https://biblioteca-digitala.ro

chiar și în străinătate, la festivaluri, la radio sau în diverse săli de concerte. Deasemeni, multe compoziții i-au fost editate la edituri de renume, ca Salabert - Paris, Hans Gerig - Köln, Peters - Leipzig, Breitkopf - Wiesbaden, Edit. Muzicală – Bucuresti.

Surprinzător e însă faptul că față de primul Lexicon de *Muzicieni Români* alcătuit tot de V. Cosma în 1970, în acest al doilea Lexicon din 2002 nu apare decât o singură lucrare nouă a compozitorului: piesa *Sonete* (1990) - *Concert pentru clavecin și orchestră* !

Aceasta discrepanță dintre fertilitatea prodigioasă a autorului înaintea plecării lui definitive din România din 1972 și aparenta tăcere de după, ridică multe semne de întrebare. Vom încerca să găsim câteva explicații acestui mister.

În articolul - *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale,* din revista *Muzica,* 6/2016, Lavinia Coman emite o ipoteză care mi se pare destul de judicioasă: ”Poate că pe el limitările draconice ale libertăților, la care ne-a supus pe toți închisoarea politică tocmai în perioada formării ca personalități artistice, l-au stimulat și l-au îndârjit în lupta pentru a cunoaște și a se exprima neîngrădit, în loc să-l timoreze și să-l blocheze în dezvoltarea fantasticei cariere ce și-a construit-o.”

Dar a ne inchipui că poate și reversul acestei afirmații e valabil, că lipsa de constrângeri dintr-o democrație ar putea duce la o lenevire și stagnare a creativității artistice, este desigur un nonsens. Cunoscând destul de bine biografia compozitorului, atât din România, cât și din Țările de Jos, îmi voi permite să menționez câțiva factori care probabil au contribuit la o încetinire a ritmului lui creator.

După stabilirea în Olanda, Hrisanide a fost și el expus tentațiilor și cerințelor noii societăți de consum, care-l împingea să producă cât mai mulți bani, întâi pentru asigurarea propriei sale existențe, apoi pentru a-și construi o casă în care să aducă și restul familiei lui rămase în România. La asta se adăuga desigur și patima lui turistică, o frustrare comună tuturor noilor veniți de după *cortina de fie*r, care ajung în fine să poată călători în lumea largă.

https://biblioteca-digitala.ro

”Es bildet ein Talent sich in der Stille”, spunea Goethe (“Un talent se formează în liniște“). Dar tot așa și o operă de artă. Ori Hrisanide pendula săptămânal între patru orase, Haarlem, Tilburg, Rotterdam și Amsterdam, pe vânt și ploaie, în trenuri și autobuze, dând lecții și copiind știme de orchestră, comenzi pe care le primea de la *Donemus*, Uniunea Compozitorilor Olandezi, pentru a face rost de cât mai multe finanțe.

Iar printre picături, se mai strecura și câte o compoziție proprie în dosarele lui secrete din Haarlem și Tilburg, cele mai multe scrise la solicitarea vreunui interpret care le și executa. Mai sunt însă și alți factori care au contribuit la nebuloasa în care se află acum creația lui Hrisanide din cea de-a doua jumătate a existenței sale.

Săndel era un cerebral și un purist care nu vorbea niciodată despre operele lui. În plus era un “pudic”, manifestând o alergie exagerată față de compozitorii care, după spusele lui, *își etalează mațele* în lucrările lor. Antipatia lui proverbială față de Ceaikovski, Rahmaninov sau Mahler devenise obsesivă. Și aici se manifesta dualitatea zodiei lui: o expansivitate și volubilitate cuceritoare, dublată de un ermetism total în forul lui intim.

Odată, cu ocazia vizitării unei expoziții de artă mexicană din Amsterdam, Săndel mi-a vorbit despre un șarpe cu pene și aripi din mitologia aztecă, Quetzalcóatl, care-l inspirase să scrie un cvartet de flaute (nu e menționat în Lexiconul lui V. Cosma, o dovadă în plus că există încă lucrări compuse după 1972 care nu au fost arhivate) Într-o convorbire telefonică ulterioară, tot el a dat niște detalii foarte semnificative asupra procesului său de creație: “Un text poate câteodată să mă inspire să compun. Citind o carte despre Quetzalcóatl, șarpele sacru mexican cu pene, care zboară, am auzit sunetele din *primul meu cvartet de flaute* (flaut bas, flaut alto, flaut normal și flaut piccolo), un târșâit pe sol și prin aer, ca al unei ființe, sau spirit, care atinge pământul și are o paralelă și în aer. Urmează un șuierat la telefon… :

- Ce faci, Săndele, fumezi ? – Nu, cânt… Pe urmă dispare, ca o

https://biblioteca-digitala.ro

scânteie, nu mai e materie muzicală, doar pete luminoase, ca la o explozie“... [1]

Această confesiune a compozitorului ne face să cercetăm mai atent și titlurile altor compoziții ale lui, și sursele lor de inspirație, pentru a pătrunde puțin în lumea spirituală a autorului lor.

O idee prezentă de timpuriu în tematica lui Hrisanide este cea a scurgerii timpului, acel *Panta Rhei* din filozofia greacă antică. O întâlnim atât în *Unda* din 1965, sau în *Ad Perpetuam rei Memoriam* (“Memoria lor va fi eternă”) din 1967, în *De quoi est fait le temps…*(“Din ce e făcut timpul”) din arhiva Hrisanide din Haarlem, dată încă neidentificată, cât și în ultima lui operă, *Concertul pentru violoncel* “*… the past the present and*…”

O altă temă recurentă în creația lui Hrisanide este rolul hazardului, al imprevizibilului. Cantata *C’était issu stellaire* pentru cor bărbătesc, orgă, suflători și percuție, pe versuri de Stéphane Mallarmé, compusă in 1967, nu este o muzică descriptivă a unei nopți feerice de factură eminesciană cum ar sugera titlul, ci mai degrabă o încercare de interpretare filozofică a unor noțiuni abstracte ca număr, cifru, hazard, etc. [2]

Dar să revenim la *Concertul lui pentru violoncel.* Am putea spune că această compoziție a lui Hrisanide se apropie oarecum de *Variațiunile Enigma* de Elgar, fiindcă folosește un limbaj codat. Însa în timp ce la Elgar, autorul însuși lămurește

---

[1] Coman, Lavinia: *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale,* revista *Muzica* nr. 6, 2016, București.

[2] *C’était issu stellaire* este doar unul din versurile cunoscutului poem- *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (O aruncare de zaruri nu va anula niciodată hazardul)* din versurile poemului de 20 de pagini de Stéphane Mallarmé, poet simbolist. Acesta ar putea fi însă caracterizat și drept *un dadaist avant la lettre*, fiindcă experimenta încă de la sfârșitul secolului 19 tot felul de puneri în pagină inovatoare, reprezentări grafice originale, așa zisele versuri concrete! În Lexiconul lui Viorel Cosma titlul Cantatei lui Hrisanide este greșit tradus: *Apărută dintre stele*. Adjectivul “issu” nu trebuie să apară la feminin și să devină “issue”, fiindcă în poezia lui Mallarmé “issu” e la masculin și se referă probabil la *cifru*.

https://biblioteca-digitala.ro

enigma, la Hrisanide, noi suntem aceia care trebuie să descifrăm codurile folosite, pentru a înțelege aluziile sau eventualul program al lucrării.[1] În acest spirit, analiza sumară făcută de mine Concertului lui pentru violoncel, și a motivelor sale de bază, e o tentativă de apropiere de omul și compozitorul Alexandru Hrisanide, cu aspectele lui contradictorii și paradoxale.

Încă de la prima audiție a concertului, în 1996 la Tilburg, această lucrare mi s-a părut o confesiune tulburătoare, un fel de "look back in anger"[2] cu evidente trăsături autobiografice. Surpriza cea mare provenea și din faptul că m-aș fi așteptat poate ca acest concert să reflecte mai mult fațetele luminoase ale lui Săndel, mozaicul multicolor al personalității lui. Ori în această ultimă lucrare a lui executată public, tonalitatea generală rămâne constant sumbră și amenințătoare, cu crâmpeie foarte scurte de înseninare și joc. Policromismul autorului se manfestă doar printr-o lărgire a timbrelor sonore. Astfel la grupul tradițional de suflători - lemne și alămuri, Hrisanide adaugă 3 saxofoane alto și unul tenor. Dar revoluționară este în special lărgirea spectaculoasă adusă aparatului de percuționiști, care ajung la un număr record de … 30 de instrumente deosebite! Multe dintre ele provin din tradiții culturale diferite, din "world music": muzica neagră Africană, muzica Sud-Americană sau din Extremul Orient. Astfel, în afară de recuzita obișnuită de timpani, trianglu, piatti, bici și xilofon, apar în concertul de violoncel și tot felul de clopote de toate dimensiunile - de la talăngi de vaci până la clopoței și gonguri din temple budiste, precum și toată gama de tobe, tobițe și tam-tamuri imaginabile!

---

[1] Fiecare variație - portret din *Enigma* lui Elgar e dedicată prietenului care a inspirat-o. Chiar și în variația nr. 9*,* cea mai enigmatică*,* Elgar ne ajută să ghicim cui îi este adresată. Prin titlul ei suplimentar - *Nimrod,* personaj biblic care era vânător, ajungem ușor la numele protectorului lui Elgar, Augustus Jäger (în germană Jäger înseamnă vânător!)

[2] Titlul piesei lui John Oborne, din 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

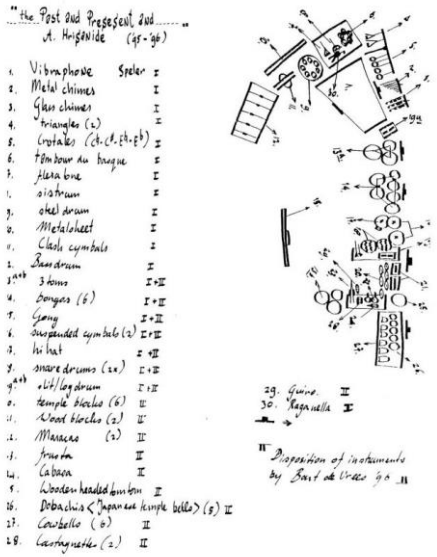

"the Past and Presence, 2nd ...
A. Hrisanide (95-96)
1. Vibraphone Speler I
2. Metal chimes I
3. Glass chimes I
4. triangles (2) I
5. crotales (ch.-d.-fis.-gis) I
6. tambour du bragne I
7. flexatone I
8. sistrum I
9. steel drum I
10. Metalsheet I
11. Chaîn cymbals I
12. Bass drum I
13.a/b 3 toms I+II
14. bongos (6) I+II
15. Gong I+II
16. suspended cymbals (2) I+II
17. hi hat I+II
18. snare drums (2x) I+II
19.a/b whip/log drum I+II
20. temple blocks (6) II
21. Wood blocks (2) II
22. Maracas (2) II
23. Guiro II
24. Cabasa II
25. Wooden headed tambourin II
26. Bobachus (Japanese temple bells) (5) II
27. Cowbells (6) II
28. Castagnettes (2) II
29. Guiro II
30. Flagonella I
II Disposition of instruments by Raul de Urtes 96 II

Figura 2: amplasamentul celor 30 de instrumente de percuție în *Concerto per Cello*

O altă îmbogățire de natură expresivă apare și în domeniul agogicii și dinamicii.

Hrisanide, demn continuator al lui Skriabin și Enescu, pentru care avea o venerație absolută, introduce aproape în fiecare măsură, și asta la fiecare instrument în parte, indicații speciale ca *olimpico*, *innocente*, *furioso*, etc… Dar toate rafinamentele coloristice nu reprezintă decât scurte lumini și umbre pe fundalul unui dramatism constant. Concertul rămâne în continuare o anatemă adresată existenței, poate trecutului, dar și prezentului, cu eliminarea viitorului generator de speranțe.

Compozitorul explică titlul enigmatic al concertului ca provenind din texte ale unor scriitori chinezi din sec. XX, conform cărora prezentul și trecutul nu reprezintă două entități diferite, ci coexistă, iar viitorul e pur și simplu o ficțiune a minții noastre. De aceea concertul se compune dintr-un singur bloc sonor, care din punct de vedere structural se mai poate împărți în câteva secțiuni fără pauză între ele.

https://biblioteca-digitala.ro

În ciuda acestei explicații neutrale a autorului din prefața Concertului, conotațiile autobiografice ale lucrării mi se par totuși destul de transparente.

Să analizăm acum motivele de bază ale lucrării, prezente toate în prima secțiune:

1 - Leitmotivul "Eroului", divizibil în două submotive:
- intervalul ascendent de octavă mărită, Do-Do diez.
- trei intervale descendente: o secundă mărită, o sextă micșorată și o cvartă mărită..

Figura 3: Leitmotivul Eroului, m. 2

2 - Leitmotivul "Persiflajul Eroului", format din crâmpeie, din intervale izolate preluate din primul Leitmotiv, executate *scherzando* și cu *appoggiatur*i la fiecare notă.

3 - Leitmotivul anxietății, *al revoltei*: un ritm punctat în valori mici (ritm obsedant frecvent si în muzica lui Robert Schumann!) Apare la violoncel uneori *sul ponticello* pentru a deveni și mai agresiv.

Figura 4: Leitmotivul anxietății, m. 49

4 - Leitmotivul liniștirii, al seninătății: un cvintolet în valori mai lente cu efect liniștitor, de obicei în sonorități suave.

https://biblioteca-digitala.ro

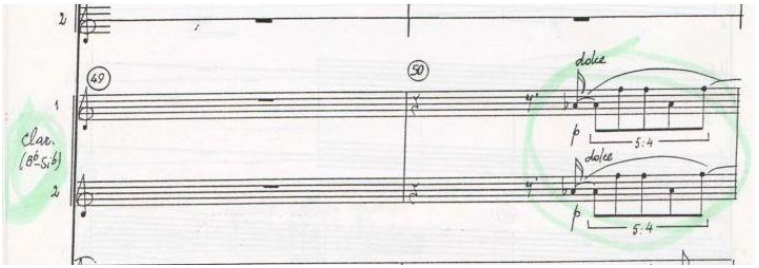


Figura 5: Leitmotivul liniștirii, m. 50

5 - *Leitmotivul* "*Strigătului*", de obicei în registrul acut: trei grupuri de note repetate în valori foarte rapide, întrerupte convulsiv de scurte pauze, ca niște gemete sau sughițuri.

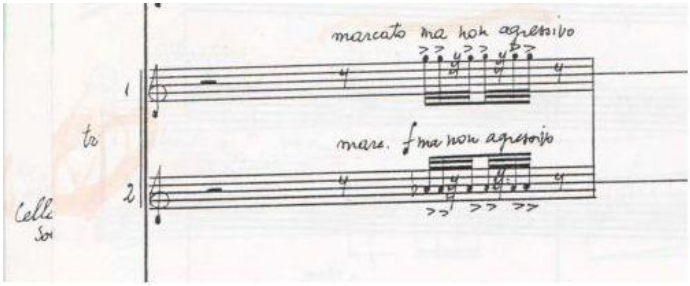


Figura 6: Leitmotivul strigătului, m. 44

Se observă și unele trăsături *post-moderniste*, compozitorul introducând *citate* luate din alte surse muzicale. Aceste motive sau fragmente sunt atât de subtil prelucrate, că pot trece și neobservate la o primă audiere. Citatele au un caracter *programatic* evident, care se deduce din sursa de la care provin. Astfel, avem două citate de o importanță capitală pentru *mesajul* lucrării: motivul -"Ne dați ori nu ne dați?" din colindul *Bună dimineața la Moș Ajun*, și motivul *Marseiezei*. Pe întâiul l-aș numi ***Leitmotivul copilăriei****, al trecutului (the Past),* al nostalgiei, motiv încredințat întotdeauna sonorității ireale a vibrafonului. Citatul din *Marseillaise* reprezintă ***Leitmotivul eroic****, motivul luptei,* al setei de libertate, și e încredințat în special alămurilor.

Un foarte scurt citat din uvertura la opera *Wilhelm Tell* de Rossini aproape de sfârșitul partiturii, vine să reafirme

https://biblioteca-digitala.ro

idealul de libertate al eroului, dar ar putea conține și o ușoară notă de ironie, un persiflaj al luptei - *à l'italienne*…. Și aceste citate sunt foarte rafinat împletite în țesătura polifonică atât de complexă a concertului.

Vom face acum o scurtă descriere a fiecărei *secțiuni* în parte.

Secțiunea I. Concertul începe cu o lovitură de ciocănel pe clopote de metal – *metal chimes*, care anunță intrarea violoncelului solist. Acesta expune pentru prima dată *animato, volubil, demonstrativo,* Leitmotivul *"Eroului",* cu intervalul lui ascendent de octavă mărită - ca un elan pornit să îmbrățișeze întreaga lume. Urmează un lung monolog al instrumentului solist, punctat din când în când de scurte intervenții ale instrumentelor de percuție. Desfășurarea se animează și dinamizează tot mai mult, iar în masura 42 intră și suflătorii, care preiau și comentează crâmpeie din motivele de bază ale violoncelului.

În măsura 33 auzim pentru prima dată la vibrafon *Leitmotivul seninătății* în cvintolete, într-o sonoritate dulce. La trompete apare scurt și *Leitmotivul strigătului (*m. 44), dar odată cu revenirea motivului de cvintolete la clarinești (m. 50) atmosfera se liniștește. O lovitură de *gong grav* împreună cu diverse tobe marchează sfârșitul primei secțiuni și intrarea în

Secțiunea a II-a, la măsura 61. Tempoul devine ***Poco Meno Mosso***, iar pătrimile din măsura de 4/4 se transformă în triolete de optimi. Atmosfera, așa cum o descrie compozitorul, este aceea a unui bar de noapte. "Remember the feeling of a distinguished night club at three 'o clock AM. Sempre PIZZICATO molto vibrato à la jazz". Dacă acceptăm ipoteza autobiografică a concertului, am putea spune că în această nouă mișcare, "eroul" a ajuns în lumea vestică!

Violoncelul continuă pizzicatele în triolete cu scurte intermitențe de-a lungul întregii mișcări, până la masura 131. Vibrafonul are trei intervenții în care preia triolele violoncelului, dar în legato, și intonează o melodie ce se apropie tot mai mult de cunoscutul refren - "Ne dați ori nu ne dați" (în măsurile 100, 106 și 123).

https://biblioteca-digitala.ro

Atmosfera nonșalantă de *swing* de la începutul acestei mișcări este întreruptă tot mai des de intervenții brutale, fragmente din motivele 1, 3 și 5 analizate mai sus. La instrumentele de suflat, la percuție și uneori și la violoncel, apar ***strigăte*** amenințătoare (leitmotivul din Figura 6) care se intensifică tot mai mult. Autorul marchează cu *waves* (valuri), *crescendouri* și *descrescendouri* ce se succed necontenit. *Pizzicatele* violoncelului, *molto vibrato à la Jazz,* devin mai aspre, și începând cu măsura 86, se vor executa *sul ponticello* e *brutale*, pentru a ajunge la *fff possible* în m. 92, după care violoncelul are un *tacet* brusc (până la m. 132). Un al doilea *wave (val)* și mai mare începe în măsura 115 și culminează cu intrarea tubei in ff, in măsura 118, apoi totul se calmează. Al doilea submotiv al *Leitmotivului eroului*, intervalele descendente, sunt intonate *legato-espressivo* la oboi și la violoncel, apoi răsturnate în reflexul unor *valuri* mai mici, la clarineți și saxofon, pentru a ne conduce la începutul unei noi secțiuni a concertului, **Secțiunea a III-a** (măsura 131).

Eroul încearcă să se elibereze de zbuciumul și exigențele unei lumi materialiste, și-și caută salvarea în natură și spiritualitate. Mișcarea începe cu un dialog între 5 clopote de templu japonez (*Dobachis* – Japanese temple bells) și *6 cow bells* de intonații diferite – o combinație unică de timbre. Pe acest fundal sonor care continuă și în măsurile următoare, violoncelul își reia povestirea de la început, un fel de ***reexpoziție*** în valori mai largi, cu mai multe întreruperi, și cu alternanțe între *arco* și *flageolete*, între real și amintire. Această opoziție de timbre crează un nou efect, e poate o aluzie la paralelismul dintre viața reală și cea închipuită, între obiectiv și subiectiv, prezent și trecut. Dar evadarea propusă de intelect sau de doctrine religioase e iluzorie. Eroul se trezește din nou în vârtejul luptei, devastat de conflicte, măcinat de vechile lui idealuri de libertate nerealizate. La alămuri apar încercări de-a intona *Marseieza*, mai întâi de către cei 4 corni, în m. 154, în timp ce violoncelul solo își expune durerile *lamentoso,* în septolete de optimi. Tensiunea crește, iar solistul

https://biblioteca-digitala.ro

izbucnește *furioso* și ff, in m. 155. Urmează la trompete o nouă tentativă de-a ataca *Marseieza*, în timp ce violoncelul execută *sul ponticello* pasaje rapide, dar nu în forte, ci *murmurando.* În m. 162 intensitatea sonoră la *tutti* atinge un paroxism, dar începând cu m. 163, totul se transformă brusc într-o sonoritate de *piano* și *legato, sempre discretamente.* Violoncelul contribuie și el la agitația colectivă, intonând mereu *glissandi vibrato* în sexte sau terțe, de-o manieră *romantico-feroce*, *histerico, furioso quasi demente;* sau *grandomano ma innocente.*

În m. 169 se face pentru ultima dată aluzie la melodia de luptă a lui Rouget de Lisle, întâi la corni, fagoți și *crotale* (talgere bătute cu un ciocănel), la care se adaugă treptat și ceilalți suflători, într-o sonoritate *luminoso, piano, marcato*. În acest timp violoncelul își continuă imperturbabil glissandi - *olimpico, molto accentuato, sempre sforzando* și *sempre appassionato.* Dar în m. 175 se oprește brusc din alunecat și intervine cu o frază vehementă, în *ben forte*, *generoso*, ca o trezire. Cornii intonează o septimă descendentă, intervalul răsturnat al octavei mărite din *leitmotivul eroului*. Violoncelul pășește într-un mers lent de secunde ascendente tot mai sus, *molto vibrato* e *dramatico.* După un scurt solo la vibrafon, *soave-delicato* (m.179-181), *eroul* își reia lin suișul în flageolete, ca o reminiscență a drumului parcurs, și dispare într-un *tremolo di lontano.*

Apoi subit, ca o nălucă, auzim la flauți cu *Flatterzunge* și la clarineți - *extravagante,* un crâmpei din uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini. Idealul de libertate nu a fost abandonat, dar până să ne dumirim ce a fost, motivul a și dispărut.

Un nou *climax* brusc apare în m. 186: flauții intonează *sforzandissimo* sunetele lor cele mai acute și fără o înălțime precisă Acest paroxism produce o reacție *inquieto* și la violoncel, care emite strigătul de septimă micșorată descendentă în *tremolo*. Eroul încearcă *desperado* să intoneze în tremolo, octava mărită din *Leitmotivul nr. I.* Dar nu reușește să cuprindă decât o

https://biblioteca-digitala.ro

septimă micșorată (m. 187). O lovitură *marcato* la percuție (tom-tom, toba și vibrafon) cade ca lama ghilotinei pe capul *eroului.* Răsună un cântec profetic de cocoș, la clarinete și trompete, în *ben forte, sfz. agressivo e penetrante.* (m. 189). Dar eroul nu a sucombat încă. O nouă lovitură brutală de *metal chimes* în ff, îi provoacă un ultim act de bravură: reușește să-și afirme încă o dată crezul, *octava mărită Do- Do diez*, în *sff. marcatissimo*, într-un crescendo care ajunge la *massimo ffff.* De-abia a treia lovitură, *ff duro,* la trompete, tromboni, tuba și Grande Caisse (m. 192) îl readuce definitiv la tăcere (*solo cello tacet al fine*). Urmează o scurtă Coda la care participă tot restul orchestrei, într-un crescendo precipitat spre climaxul final in fff. O bătaie de bici (*frusta*) încheie laconic concertul.

Din nota inserată de compozitor la începutul partiturii, aflăm că acest Concert pentru violoncel și instrumente de suflat, *…the Past and Present and…* a fost început de autor în Oct. 1995 și terminat în Martie 1996. ("oeuvre entamée au mois d'Octobre 1995 à Haarlem et achevée avec l'aide du Seigneur à Tilburg, le 12 Mars 1996").

Lucrarea a fost executată public pentru prima dată în concertul festiv de inaugurare a noii săli de concert a Conservatorului din Tilburg[1] în anul 1996, în interpretarea

[1] Până în 1996, *Brabants Conservatorium,* unul din conservatoarele la care funcționa Hrisanide în calitate de profesor de pian și de compoziție, își avea sediul în incinta unei foste mânăstiri din Tilburg, numită *Cenakel*. Clădirea, cu vechiul ei Refectorium al călugărilor transformat in sală de concert și de examene, avea o ambianță romantică, dar sălile de curs și de studiu erau neîndestulătoare și zgomotoase. În 1996 s-a terminat construcția unui nou sediu mai potrivit pentru *Brabants Conservatorium*, care fusese între timp integrat *Universității Catolice din Tilburg*. Pentru a sărbători acest eveniment, se organizează multe festivități și concerte speciale. Directia Conservatorului ia decizia să se facă și un CD cu orchestra institutului, și alege doi profesori reprezentativi care să-și dea concursul la această realizare, întâmplător amândoi de origine română: profesorul de violoncel Mirel Iancovici și compozitorul Al. Hrisanide.

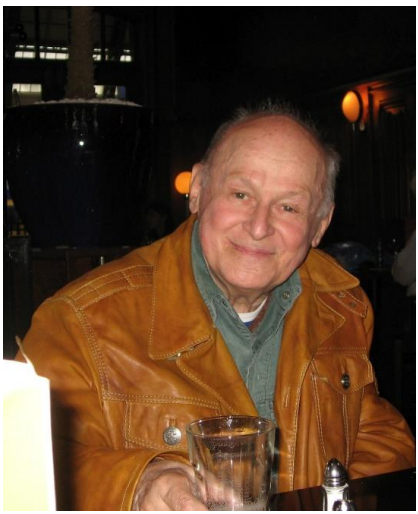
https://biblioteca-digitala.ro

magistrală a lui Mirel Iancovici, căruia îi era și dedicat, împreună cu ansamblul de suflători al orchestrei Conservatorului, sub conducerea lui Jan Cober. Succesul a fost foarte mare. După aceea s-a mai repetat în aceeași formație și în alte câteva orașe din Brabant și Limburg. Apoi s-a așternut uitarea atât asupra lui, cât și asupra altor compoziții de Hrisanide.

În anul 2001, când ar fi trebuit să se pensioneze fiindcă împlinise vârsta de 65 de ani, Hrisanide roagă direcția Conservatorului, să continue lecțiile cu câțiva studenți de la compoziție, până la absolvența lor. Și acest lucru se acceptă. Astfel, timp de câțiva ani navighează în continuare fără plată între Haarlem și Tilburg, dar nu-și găsește timpul ca să-i trimită lui Viorel Cosma lista ultimelor lui compoziții…

Ne-am putea desigur întreba: își pierduse oare Hrisanide orice interes față de creația lui proprie? Mai multe amintiri personale dezmint o teză atat de absurdă.

În primul rând, existența dosarelor lui cu compoziții, văzute în treacăt când mă duceam să-l vizitez la Haarlem, pe care am zărit titluri noi, inexistente în *Lexiconul* lui Viorel Cosma. Un titlu semnificativ mi s-a părut: *Le poète a fini sa tâche, l'homme non ("Poetul și-a încheiat misiunea, omul nu").* Am aflat că era o compoziție pentru flûte à bec tenor și pian, scrisă în 1979, inspirată de o poezie de Verlaine, când acesta se afla pe patul lui de moarte. Alt titlu sugestiv, văzut pe eticheta unui dosar din camera-debara din Haarlem, era *Épiméthée,*



https://biblioteca-digitala.ro

personaj din mitologia greacă, un frate al lui *Prometeu.*

O amintire din 2011 aparent insinifiantă atunci, capătă acum o nouă semnificație: încep să intuiesc ce se ascundea în dosul acelei atitudini paradoxale de nepăsare față de propria lui operă. Fusesem invitată de un grup de colegi de la fostul *Lycée Français de Bucarest*[1] în trecere prin Olanda, la un restaurant cu tradiție din centrul Amsterdamului. A fost poftit și Hrisanide, pe care ceilalți nu-l cunoșteau decât din povestirile mele.

Spre surprinderea mea și a tuturor, Săndel s-a prezentat ceremonios cu un cadou pentru fiecare. Mi-era cunoscut obiceiul lui de-a oferi mici cadouri la diverse ocazii, dar de data aceasta m-a uimit natura darului lui: o copie xerox a unei compoziții proprii, frumos legată în coperte de plastic, câte un exemplar pentru fiecare dintre noi. Uimirea mea se datora faptului că în afară de mine, restul prietenilor veneau din lumi și profesii diferite, și probabil că nu ar fi putut să-i aprecieze opera. Abia acum, după opt ani realizez că ceea ce atunci mi se păruse o mică vanitate gratuită, avea poate o altă semnificație. Era probabil *confesiunea* ermeticului Săndel, chiar dacă nu în mod conștient, dorința lui de supraviețuire în domeniul creației. *Unda*[2]*,* piesa pentru orgă pe care ne-a oferit-o, reprezenta o chintesență a muzicii lui pusă într-o sticlă și aruncată în ocean. Pentru a fi purtată mai departe de alte *unde,* și poate, și cu ajutorul *unei aruncări norocoase de zaruri a hazardului*[3], să ajungă cândva pe o plajă însorită, în lumea ideală a *VIEȚII FĂRĂ DE MOARTE*!

---

[1] Liceul Francez din București fusese închis în 1948, anul instaurării dictaturii comuniste în România. Profesorii francezi au fost expulzați în Franta, iar mulți dintre profesorii și elevii români care frecventaseră școala, au fost arestați și condamnați la închisoare.

[2] Se putea executa în mai multe moduri: la orgă solo, sau în prelucrarea făcută în 1988 - orgă plus percuție, dar și într-o a treia variantă, împreună cu partea a doua din cantata *C'était issu stellaire* pe versuri de Mallarmé.

[3] Aluzie la poezia lui Mallarmé - *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

https://biblioteca-digitala.ro

Semnificative sunt și versurile lui Ovidius de la sfârșitul compoziției. Gândurile altui surghiunit pe malul unei mări străine cu privirea îndreptată spre firmament:

Unda repercussae radiabat imagine lunae
Et nitor in tacita nocte diurnus erat.
Ovidius[1]
Les ondes renvoyaient l'image de la lune
Et dans la nuit silencieuse c'était la clarté du jour

Privind acum la strălucirea *Undei,* îmi apare însă și o nouă întrebare: să fie oare această lumină doar reflexul lunii? Sau poate și pata luminoasă lăsată de explozia lui ***Quetzalcóatl*** ?...

Bibliografie

Castelli, Alberto, *On Western and Chinese conception of time*, Philosophical Papers and Reviews, *http//www.academicjournals.org/PPR.*
Coman, Lavinia, *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale,* Revista Muzica 6/2016, edit. Uniunii Compozitorilor din România, București.
Cosma, Viorel, *Muzicieni Români Lexicon,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.

[1] Undele reflectau imaginea lunii
Și-n noaptea tăcută lumina lucea ca ziua. (trad. Autorului L.S.)

https://biblioteca-digitala.ro

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România* Lexicon, vol. 4 (H-J), Editura Muzicală, București, 2001
Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poèmes
Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica Românească intre 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.
Schumann, Robert, *Neue Bahnen*, Neue Zeitschrift für Musik, Band 39, Leipzig, 1853.
Șerbescu, Liana, *Ilustrata din Amsterdam - Alexandru Hrisanide*, RRC, *Orașul vorbește*, 13 iunie 2016.
Șerbescu, Liana, *Farewell to Robert,* Piano Journal Nr. 80, London, 2006.

.

SUMMARY

Liana Șerbescu

Alexandru Hrisanide. A Composer's Portrait

The pianist and composer Alexandru Hrisanide was a distinguished representative of the Romanian and international musical avantgarde of last century's second half. Starting from French impressionism and post-impressionism, Hrisanide successfully created his own language, based on archaic folk modes and on the serial techniques of the new Viennese school of the early 20th century. The course of his life was divided into two distinct parts. During the first part, until 1972, in his native country, Romania, he was prolific as a composer as well as being active as a pianist. However, few data are available on his work during the second part of his life. Following his departure from Romania he lived in the Netherlands, where he was a professor at the Rotterdam, Tilburg and Amsterdam Conservatories. His only post-1972 work listed in Viorel Cosma's *Dictionary of Musicians from Romania*, published by the Editura Muzicala, 2001, is the 1990 Concerto for harpsichord and orchestra, titled *Sonnets*. And this, twelve years after the 1989 revolution, when the sanctions against artists who fled to the West were no longer in effect! Has Hrisanide really no longer composed anything? Why have his later compositions not been mentioned anywhere?
This work attempts to analyze the contradictions that led to this paradox -- one of several in the life and work of the composer, -- with a view to encouraging young researchers to bring to light more of the maestro's works.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Karlheinz Stockhausen *Klavierstück XI* și antrenamentul ființei supraumane

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Compozitorul german Karlheinz Stockhausen s-a născut la data de 22 august 1928 în Mödrath, lângă Köln, într-o familie de muzicieni, fiind cel mai mare dintre cei trei fii ai părinţilor săi. Din prima sa căsătorie cu Doris Andreae – în 1951 – Stockhausen va avea patru copii, din care doi – Markus – trompetist şi Majella – pianistă – se vor implica în mod activ în interpretarea şi transmiterea muzicii tatălui lor. Din cea de-a doua căsătorie – 1967, cu Mary Baumeister, Stockhausen va avea încă doi copii, dintre care Simon devine la rându-i muzician, interesându-se în special de sintetizator.

Karlheinz Stockhausen este admis la Universitatea din Köln în anul 1948, pe care o va absolvi cu succes în 1951, cu o lucrare de diplomă ce consta în analiza aprofundată a *Sonatei pentru două piane şi percuţie* de Béla Bartók. Chiar din anul 1950, Stockhausen frecventează cursurile Şcolii de vară de la Darmstadt, care reprezentau încă din acea vreme leagănul modernităţii muzicale europene. În cadrul acestei atmosfere extrem de fertile a cursurilor de la Darmstadt, compozitorul german îşi defineşte principalele direcţii creatoare, pe care îşi va fundamenta întreaga activitate componistică şi muzicală.

Imaginea şi influenţa figurii proeminente şi predominante a Germaniei muzicale a anilor 1947-1950 – Paul Hindemith

https://biblioteca-digitala.ro

(1895-1963) – persistă şi în primele compoziţii de tinereţe ale lui Stockhausen, cum ar fi: *Drei Lieder* [Trei lied-uri] pentru voce de alto şi orchestră op. 1/10 – 1950 sau *Chöre für Doris* [Coruri pentru Doris] op. 1/11 – 1950. Odată cu descoperirea operei lui Schönberg prin intermediul cursurilor lui Réne Leibowitz şi în mod special a creaţiei lui Anton Webern – prin aportul dirijorului Hermann Scherchen (1891-1966), precum şi a contactului cu opera lui Messiaen – la clasa acestuia de la Paris între 1952-1953, Stockhausen îşi schimbă direcţiile de orientare muzicală. Astfel, el acordă o prioritate absolută principiilor weberniene de deducţie şi unitate organică, mărturie fiind compoziţiile sale *Kontra-Punkte*, op. 1 – 1952-1953 şi *Klavierstücke I-IV*, op. 2 – 1952-1953. În acelaşi timp îşi formează şi o concepţie cu totul nouă, radicală, asupra timpului muzical, observată la Messiaen, pe care a aplicat-o în compoziţia sa *Kreuzspiel* op. 1/7 – 1951, pentru oboi, clarinet bas, pian şi trei percuţii. Aceasta este perioada în care Stockhausen îşi formulează concepţia asupra prospectivei colective pe de o parte, creând primele texte teoretice începând cu anul 1952, şi asupra raţionalităţii totale a scriiturii pe de altă parte, trăite ca exigenţă morală pe tot parcursul vieţii sale creatoare.

În anul 1953, la Paris, Stockhausen descoperă opera lui Pierre Boulez, și tot atunci se orientează către domeniul muzicii electronice. Devine celebru prin compunerea lucrării de referinţă *Gesang der Jünglinge* [Cântecul adolescenţilor] op. 8 – 1955-1956, în care îşi afirmă extraordinara putere creatoare, manifestată prin absorbirea eterogenităţii materiei de bază, ce se transformă sub spectrul viziunii unei unități globale. Explorează şi exploatează apoi parametrul spaţial în lucrarea *Kontakte* – 1961, şi pe cel temporal în compoziţia *Hymnen* – 1967. Forţa unică ce parcurge întreaga creaţie a lui Karlheinz Stockhausen este însă melodia. Seva melodismului stockhausian provine din puternica credinţă a compozitorului german în Divinitate, melodia sa ilustrând propria-i relaţie cu lumea exterioară, ea trebuind să reprezinte însăşi universalitatea şi pacea. Aşadar, parametrul melodic domină toate partiturile lui Stockhausen, de la cele minuţios notate şi până la cele ce au la bază muzica intuitivă, unde notaţia

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală dispare. Melodismul lui Stockhausen este pe deplin exprimat în toată creaţia sa, începând cu lucrarea *Mantra* – 1970 şi până la opera în şapte zile *Licht* – 2002.

Bogata activitate pedagogică a lui Kalheinz Stockhausen se întinde de-a lungul a 50 de ani, cuprinzând numeroase cursuri şi conferinţe ţinute pe întreg mapamondul, compozitorul ocupându-se personal de transmiterea imediată a creaţiei sale în lume. Spre sfârşitul vieţii, se observă la Stockhausen o liniştire şi o apropiere mai accentuată de Divinitate. Mărturie în acest sens este ciclul neterminat de piese *Klang – Die 24 Stunden des Tages* [Sunet – Cele 24 de ore ale zilei] – 2004-2007, cu imnul *Veni creator* din cea de-a doua piesă *Freude* [Bucurie] – ce face legătura aici între Stockhausen şi Mahler – şi cea de-a patra piesă – ultima tipărită, *Himmels-Tür* [Poarta Cerului].

Karlheinz Stockhausen îşi fondează întreaga activitate creatoare pe dorinţa şi căutarea continuă de a inova în domeniul muzical şi pe conceptul său de a îngloba diferite elemente de bază, provenite din alte culturi, pe care le redă printr-o scriitură extrem de personală. În ceea ce priveşte gândirea sa muzicală, aceasta se concentrează pe raportul dintre structurarea la scară globală a operei sale şi identitatea tuturor elementelor sale constitutive. Renunţând încă de timpuriu la tehnica de compoziţie schönbergiană, Stockhausen manifestă o mare atracţie către serialismul strict al lui Anton Webern. Astfel, în lucrări precum *Kontra-Punkte*, *Kreuzspiel* şi *Klavierstücke II* şi *III*, compozitorul utilizează această tehnică, ajungând la limitele extreme ale discontinuităţii de tip webernian, excluzând orice legătură între diferitele sunete muzicale. Mai departe, Stockhausen îşi organizează discursul muzical în grupe de sunete, în cadrul cărora există sunete principale şi sunete secundare, ce gravitează în jurul celor dintâi. Această manieră de compoziţie apare în *Klavierstücke VII* şi *IX* şi în lucrarea *Punkte*.

Între anii 1963-1968, acest principiu de organizare sonoră a determinat o mutaţie a notaţiei muzicale către un model de scriitură relativizată, ce tinde spre o perpetuă transformare. Astfel, interpretul însuşi devine factorul principal

https://biblioteca-digitala.ro

al modelării şi metamorfozării sunetelor, cu ajutorul mijloacelor electronice de prelucrare sonoră, ca în piese precum *Mixtur* – 1964, *Mikrophonie I* – 1964, *Hymnen* – 1967, *Stimmung* [Acordaj] – 1968.

În domeniul muzicii electronice, compozitorul utilizează diverse aparate, în special pentru a transforma materia sonoră sau pentru a realiza polifonii extrem de complexe. Dintre cele mai cunoscute opere realizate astfel, amintim: *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Mantra*, *Licht*. După 1950, parametrul electronic intervine întotdeauna în conjuncţie cu muzica instrumentală.

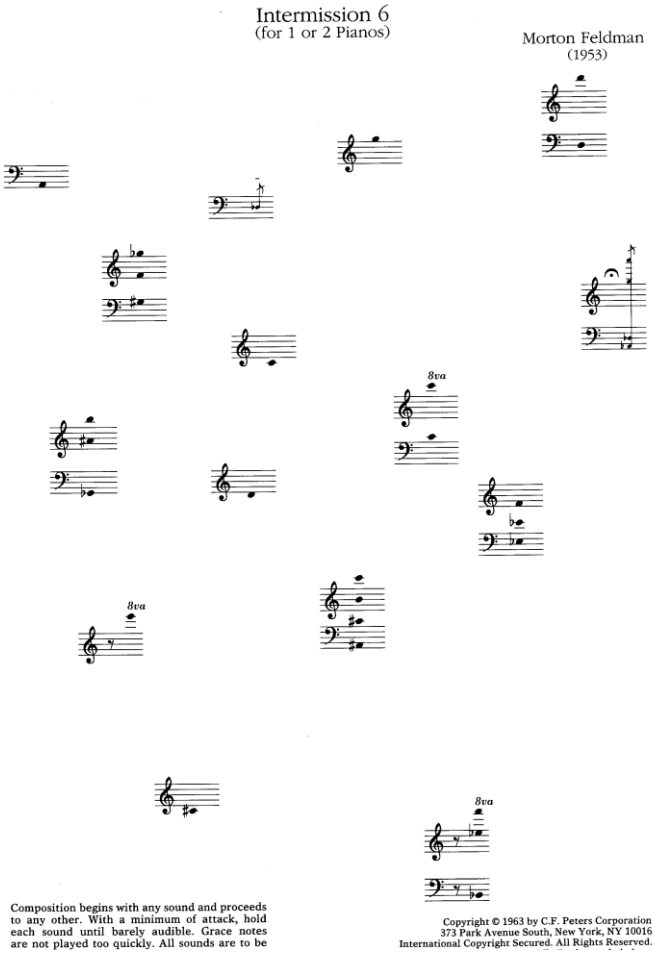
Stockhausen se stinge din viaţă la 5 decembrie 2007 la Kürten, lângă Köln, în propria casă, concepută de el în anul 1965.

Klavierstück XI

În momentul când Stockhausen s-a hotărât să compună o lucrare de tipul *Piesei pentru pian XI*, acesta nu ştia – sau nu dorea să ştie – că deja în Statele Unite, compozitori din cadrul şcolii muzicale din New York experimentaseră această tipologie de indeterminare, de operă deschisă. Mărturisirile aparţin pianistului David Tudor, căruia compozitorul german îi dezvăluia planurile sale de a crea o lucrare în care interpretul să fie lăsat să hotărască singur în ce direcţie să meargă.

David Tudor cunoştea foarte bine acest tip de compoziţii create deja în America, unele dintre acestea fiindu-i de altfel dedicate. Piesa lui Morton Feldman, intitulată *Intermission 6* – 1953, pentru unul sau două piane, constă într-un număr de 15 secvenţe sau fragmente, răspândite pe o foaie într-o ordine aleatoare, interpretului – sau interpreţilor – cerându-li-se să înceapă cu ce fragment doresc şi să continue cu celelalte fragmente, într-o ordine ce trebuia să fie conformă inspiraţiei lor de moment :

https://biblioteca-digitala.ro

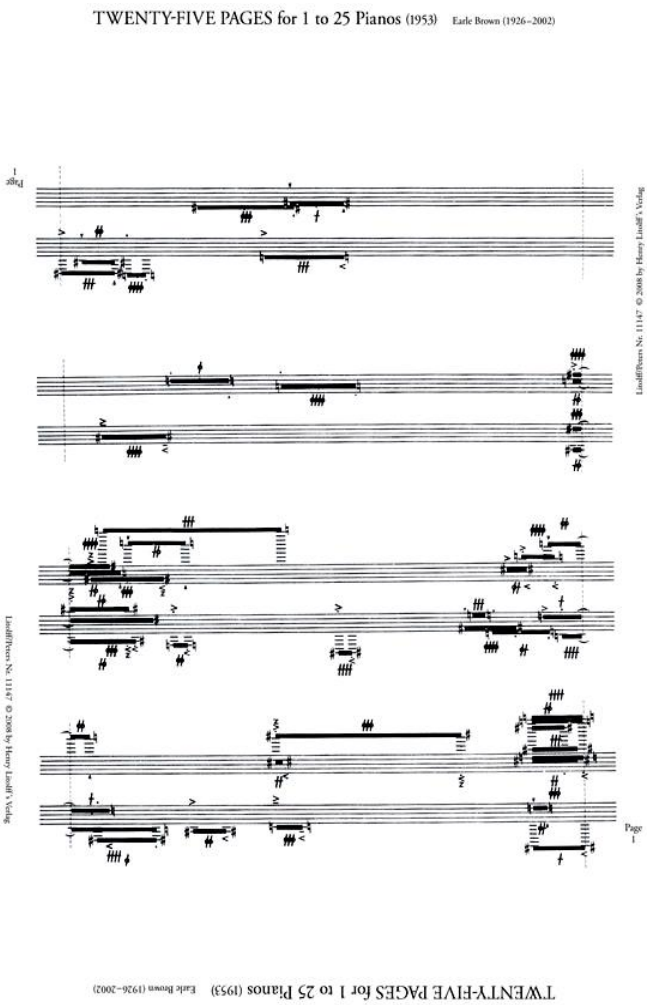

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)
Morton Feldman
(1953)
8va
8va
8va
Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be
Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Morton Feldman, Intermission 6 – 1953, pentru 1 sau 2 piane.

Earl Brown (1926-2002) creează tot în anul 1953 lucrarea intitulată *Twenty-five Pages* [Douăzeci şi cinci de pagini], pentru un număr variabil de pianişti, între 1 şi 25. Într-adevăr, lucrarea se compune din 25 de pagini, ce urmează însă a fi ordonate de către interpreţi, conform dorinţei lor din momentul interpretării. O altă particularitate a acestei piese este

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că paginile pot fi răsturnate, cele două portative putând fiind citite – la alegere – în cheia *sol* sau *fa* :


TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)
Page 1
LiedffTexts Nr. 11147 © 2008 by Henry Lindff's Verlag
Page 1
TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)

Earl Brown, fragment din lucrarea „25 de pagini" – 1953, pentru 1-25 de piane. Se observă reversibilitatea partiturii.

https://biblioteca-digitala.ro

Făcând parte dintr-un proiect de anvergură, ce conţinea iniţial 21 de piese pentru pian, *Klavierstück XI* a apărut în anul 1956. A fost o creaţie ce a suscitat încă de la primele audiţii reacţii dintre cele mai diverse, devenind una dintre lucrările cele mai controversate, analizate şi comentate din cea de-a doua jumătate a sec. al XX-lea. Deşi – după cum am putut observa mai sus – piesa lui Stockhausen nu a fost prima de acest gen, totuşi ea a fost considerată lucrarea prototip a operei muzicale deschise, a creaţiei aflate sub spectrul indeterminării. Compozitorul german a deschis în acest fel un drum pe care nu au ezitat să îl urmeze imediat, nume celebre precum Luciano Berio sau Mauricio Kagel, pentru a-i cita numai pe cei care s-au alăturat din primul moment curentului aleator. În domeniul cercetării muzicologice, au fost publicate sute de cărţi, articole şi recenzii ce au ca subiect această piesă pentru pian. Cercetările s-au extins inclusiv în domeniul matematicii, al probabilisticii şi statisticii, al fizicii şi acusticii, precum şi în sfera psihologiei perceptive.

Partitura lucrării *Klavierstück XI* constă într-o singură foaie de dimensiuni impresionante – 54/94 cm. – pe care sunt imprimate 19 fragmente muzicale, ce diferă ca dimensiuni. Aşezarea în pagină a acestor fragmente este realizată în aşa fel încât să nu favorizeze inducerea unei anumite succesiuni, ideea compozitorului fiind aceea de a lăsa interpretului deplina libertate de alegere a propriului parcurs. Conform indicaţiilor din prefaţa lucrării, solistul începe să cânte fragmentul pe care i se opreşte privirea prima dată, la întâmplare. Următorul fragment este ales în acelaşi mod aleator, cu privirea. Este formulată în mod explicit interdicţia de a se fixa orice fel de conexiuni prealabile între fragmente. Succesiunea acestora trebuie să fie rezultatul unui proces similar celor din *happening*. Se continuă în acest fel, fragmentele putându-se repeta de maxim două ori. Când un fragment este repetat, se vor observa indicaţiile dintre paranteze. Acestea se referă în special la transpunerea în sus sau în jos cu una sau două octave. De asemenea, în momentul repetării unui fragment, există şi sunete între paranteze, care se pot omite. Lucrarea ia sfârşit în momentul în care un fragment a ajuns la cea de-a treia repetiţie. În cadrul unei reprezentaţii

https://biblioteca-digitala.ro

există posibilitatea ca unele fragmente să fie repetate de câte două ori sau să nu fie cântate deloc. Stockhausen recomandă ca această piesă să se cânte – dacă este posibil – de două sau mai multe ori în cadrul unui recital.

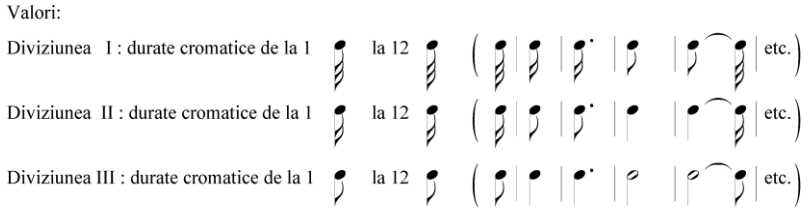
Ca şi mulţi alţi compozitori, Stockhausen a ajuns să creeze o astfel de lucrare fiind influenţat de o multitudine de factori şi elemente. Influenţele venite din literatura simbolistă – şi în special poezia lui Mallarmé – dar şi tehnicile de creaţie utilizate de Tristan Tzara (1896-1963) l-au atras pe Stockhausen şi l-au îndrumat pe calea realizării conceptului de operă deschisă în domeniul creaţiei muzicale. O altă sferă de influenţă a fost cea a şcolii americane de compoziţie, în frunte cu John Cage, şi care, deşi negată cu vehemenţă de către unii reprezentanţi ai componisticii europene, a avut o importanţă substanţială. Metodele de aplicare şi de realizare utilizate pe cele două continente se vor dovedi a fi diferite, dar idealurile şi conceptele au fost similare.

Revenind la prezentarea structurală a acestei piese pentru pian, să menţionăm că deşi există multe similitudini la nivel grafic, macro-formal şi conceptual între piesa lui Morton Feldman – *Intermission 6* şi cea a lui Stokhausen, la nivel de micro-structură şi de complexitate lucrurile sunt extrem de diferite. În vreme ce fragmentele din piesa lui Feldman sunt compuse din sunete singulare, secvenţele din *Klavierstück XI* se prezintă ca nişte structuri de o complexitate ritmico-melodică extremă. Deşi la o primă vedere se poate afirma că din punct de vedere melodic ne aflăm în zona serialismului dodecafonic – utilizarea celor 12 sunete fiind evidentă – ulterior s-a dovedit că Stockhausen nu a pornit în elaborarea fragmentelor sale de la un travaliu bazat pe înalţimi şi frecvenţe, ci de la unul bazat pe structuri ritmice. Aşadar, la început a fost ritmul. Aceste consideraţii sunt astăzi posibile datorită dezvăluirii de către compozitor la începutul anilor ’80 a schemelor iniţiale şi a materialelor pe care le-a folosit în cursul elaborării *Piesei pentru pian XI*.

Inspirându-se din experimentele ritmice ale lui Olivier Messiaen (1908-1992), şi în special din structurile ritmice aritmetic-evolutive elaborate de acesta în studiul pentru pian

https://biblioteca-digitala.ro

Mode de valeurs et d'intensités [Mod de valori şi intensităţi] – 1949, Stockhausen recurge la elaborarea unor matrice ritmice proprii, bazate tot pe o serie de structuri aritmetice, care conţin câte şase rânduri şi un număr variabil de coloane – de la una la şapte. În primele rânduri ale fiecărei matrice, avem valori ritmice ce se succed conform unei ordini matematice simple, bazată pe adiţionare, după cum urmează : două coloane de ritmuri e + q , trei coloane de e + q + $q.$, patru coloane de e + q + $q.$ + h , şi aşa mai departe, într-o progresie aritmetică simplă. Pentru exemplificarea influenţei lui Messiaen, prezentăm în exemplul următor tabloul explicativ al duratelor cromatice din studiul *Mode de valeurs et d'intensités* :



Începând cu al doilea rând al matricelor, valorile simple pe care le-am observat în primul rând se augmentează puţin câte puţin, în mod neregulat, ajungându-se la un grad sporit de complexitate ritmică în rândul al şaselea. Structurile ritmice prezente în celulele din diferitele matrice sunt permutate şi reorganizate succesiv, în urma acestor operaţii obţinându-se o matrice ritmică finală, extrem de complexă, pe care Stockhausen a organizat-o în şase coloane şi şase rânduri. Din cele 36 de structuri ritmice rezultate, compozitorul a ales un număr de 19, care au constituit baza ritmică a celor 19 fragmente din *Klavierstück XI* :

https://biblioteca-digitala.ro

Grupa	A	B	C	D	E	F
Nivel de complexitate ritmică		5		11		17
		6	8			18
	1		9	12		*x*
	2			13	14	
	3		10		15	
	4	7			16	19
			Durată			

Tabel reprezentând schema matricei ritmice finale şi amplasamentele fragmentelor alese de Stockhausen. Căsuţa „x" indică alegerea iniţială a compozitorului pentru fragmentul 19.

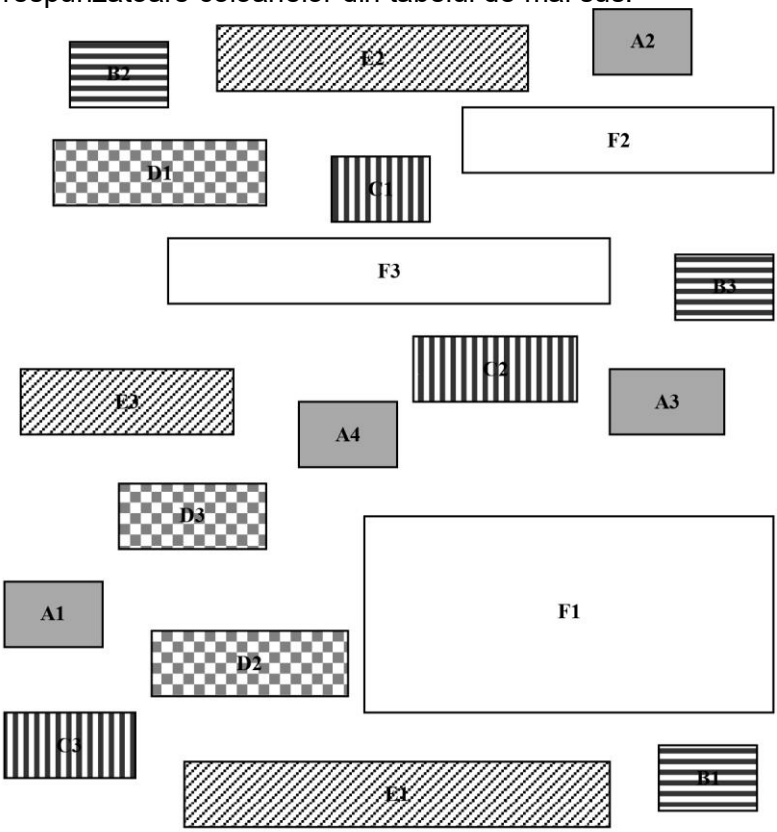
Cu excepţia primei coloane şi a ultimului rând, Stockhausen a ales câte trei fragmente din fiecare coloană şi rând, ce sunt ordonate în funcţie de durată şi de complexitate, conform tabelului de mai sus. Din punct de vedere ritmic, fragmentele formează grupe, ce coincid coloanelor tabelului. Fragmentele componente ale unei grupe au în comun durata timpilor prezenţi, exprimate în tabelul matricei printr-un anumit număr comun de unităţi-optimi. În momentul transpunerii ritmurilor din tabel în partitură, Stockhausen a dublat toate valorile, unităţile-optimi transformându-se astfel în unităţi-pătrimi. În tabelul următor se vede organizarea structurală în grupe, codul atribuit fiecărui fragment, precum şi duratele relative, în funcţie de unităţile-pătrimi din partitură :

https://biblioteca-digitala.ro

Nr. Frag.	Grupa	Codul Fragmentului	Durata relativă în unităţi-pătrimi
1	A	A1	3
2		A2	
3		A3	
4		A4	
5	B	B1	6
6		B2	
7		B3	
8	C	C1	10
9		C2	
10		C3	
11	D	D1	15
12		D2	
13		D3	
14	E	E1	21
15		E2	
16		E3	
17	F	F1	28
18		F2	
19		F3	

https://biblioteca-digitala.ro

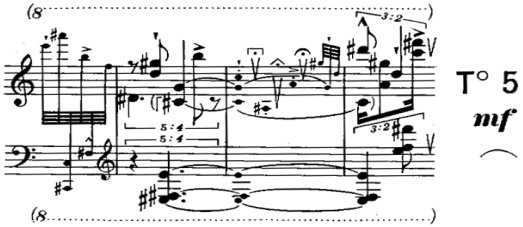
În diagrama următoare, am reprodus schematic amplasarea celor 19 fragmente, într-un mod similar amplasării lor originale pe partitură. Se consideră că această amplasare favorizează neutralitatea interpretului, neinfluenţându-l în nici un fel în momentul alegerii fragmentului următor. Menţionăm că prezenta codificare cu ajutorul sistemului alfanumeric este originală. Grupele de fragmente se identifică în cadrul diagramei cu ajutorul codului şi a texturilor de fond corespunzătoare coloanelor din tabelul de mai sus.



Identificarea diferitelor fragmente cu ajutorul codurilor şi asocierea lor pe grupe de durate ; această schemă reproduce aproximativ amplasarea fragmentelor de pe partitura originală.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul fragmentelor notate, la aprecierea şi cuantificarea duratei acestora, nu se iau în consideraţie notele reprezentate prin caractere mai mici, sub formă de apogiaturi, precum şi diferitele ornamente precum triluri, *tremolo*-uri, sunete armonice. Aceste succesiuni de apogiaturi şi ornamente constituie o ţesătură melodică aparte, paralelă cu cea a notelor ce formează textul principal, notate cu caractere mari. Exemplificăm prin intermediul fragmentului A3, ce conţine 3 pătrimi – considerându-se textul principal :



Stockhausen, Klavierstück XI – 1956, fragment. Din cele patru pseudo-măsuri ale fragmentului, se vor număra doar măsurile 2 şi 4.

După ce a stabilit structura ritmică a întregii piese, Stockhausen a trecut la elaborarea părţii înălţimilor şi a sunetelor efective. Acestea au fost create printr-o translaţie a ritmurilor din matricea finală în frecvenţe şi deci în sunete. Putem spune că astfel, întreaga piesă este elaborată pe o bază ritmică. Frecvenţele sunetelor sunt derivate direct, prin procedee matematice combinatorii, din raporturile procentuale existente între ritmurile din cadrul diferitelor fragmente. Ajunşi în acest punct, trebuie să menţionăm că preocuparea extremă a lui Stockhausen pentru matematică în general, şi pentru combinaţii şi permutări în special, nu era singulară la compozitorul german. După război a existat un curent artistic – prezent în literatură, arte vizuale şi muzică – ce se inspira din metodele de cifraj şi decodare folosite intens în comunicaţiile din timpul celui de-al doilea război mondial. Artiştii vremii au găsit o sursă de inspiraţie în feluritele moduri de permutare şi de codare – unele dintre ele extrem de avansate şi de

https://biblioteca-digitala.ro

sofisticate – ce erau utilizate de către serviciile secrete de informaţii.

Preocupările lui Stockhausen în acest domeniu merg atât de departe încât îl găsim printre studenţii care asistă la cursurile şi seminariile organizate de către savantul german Werner Meyer-Eppler (1913-1960). Acesta era un cunoscut fizician, acustician, matematician şi expert în teoria informaţiei şi organiza regulat cursuri de matematică combinatorică, probabilistică şi tehnici de codare aleatorie şi criptografie. Aceste probleme legate de operaţiuni aleatoare şi probabilistice, ating printre altele şi domeniul lingvisticii, care îl interesa îndeaproape pe Stockhausen. Preocuparea sa majoră era reprezentată de aspectele limbajului legate de fondul şi structura materialului unei limbi, calităţi lingvistice ce permiteau unei persoane să perceapă şi să recunoască o limbă pe care o aude, dar pe care nu o cunoaşte. Din punct de vedere muzical, aceste calităţi erau extrem de importante pentru compozitorul german, în căutările sale din domeniul aleatorismului.

Vorbind despre creaţia sa, Stockhausen afirma : *„Piano Piece XI is nothing but a sound in which certain partials, components, are behaving statistically. If I make a whole piece similar to the ways in which this sound is organised, then naturally the individual components of this piece could also be exchanged, permutated, without changing its basic quality"* [*Piesa pentru pian XI* nu este altceva decât un sunet, în care armonicele sau componentele acestuia se comportă statistic. Dacă concep o piesă întreagă în acelaşi mod în care acest sunet este organizat, atunci fireşte că părţile componente ale acestei piese pot fi permutate sau schimbate, fără ca aceasta să afecteze calităţile ei fundamentale][1].

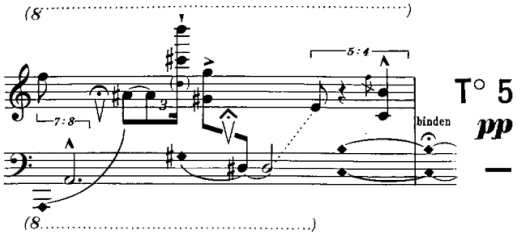
Aşadar, Stockhausen a avut în vedere structura morfologică fizico-acustică a sunetului – pe care a utilizat-o ca model – atunci când a conceput *Klavierstück XI*. Această

[1] Karlheinz Stockhausen, în *Stockhausen: conversation with the composer* [Stockhausen : conversaţie cu compozitorul], ed. de Jonathan Cott, Gateshead, Robson Books, 1974, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

preocupare pentru structura spectrală a sunetelor se poate observa şi din concepţia melodică a fragmentelor. Fiecare dintre acestea are în componenţă un sunet de bază, pe care îl putem denumi sunet pivot sau fundamentală acustico-armonică. În general, aceste sunete se prezintă ca fiind cele mai grave dintre toate sunetele ce compun respectivul fragment.

Statistic vorbind, sunetul cel mai des întâlnit în această postură este *la*, în cinci dintre cele 19 fragmente, la care se mai adaugă încă trei fragmente în care *la*-ul devine fundamentală în cazul în care fragmentul este repetat şi mâna stângă a pianului transpune cu o octavă mai jos. În cazul din urmă, *la*-ul respectiv reprezintă sunetul cel mai grav de pe claviatura pianului :



Stockhausen, Klavierstück XI – 1956, fragmentul C1. Se observă sunetul pivot la, care în cazul repetării fragmentului devine transpus cu o octavă mai jos.

Este un lucru ştiut că un sunet produce cu atât mai multe armonice audibile cu cât frecvenţa sa este mai joasă. În acest caz, cel mai grav sunet de pe pian produce cel mai mare număr de armonice audibile şi aceasta nu poate fi considerată o coincidenţă sau un rod al hazardului. Stockhausen a căutat în mod explicit obţinerea unor efecte sonore extrem de bogate în armonice naturale, acest lucru fiind susţinut şi prin remarcabila absenţă din totalul sunetelor pivot a notelor *mi* şi *si*. Acestea sunt singurele sunete din totalul cromatic de 12 ce nu se regăsesc în ipostaza de sunete fundamentale. Suprapunerea acestora peste *la*-ul dominant ar fi putut declanşa un fenomen de polarizare tonală de tip consonant, bazat pe relaţii armonice de cvinte.

https://biblioteca-digitala.ro

Problematica interpretării acestei lucrări a suscitat un interes enorm. În definitiv, punctul de interes central al unei opere deschise este *„about how a text is read"* [despre cum anume este citit un text][1]. Tipologia improvizaţiei – sau mai bine spus a determinării selective – care se regăseşte în această piesă pentru pian a fost pusă sub semnul întrebării de către John Cage. Acesta nu contesta existenţa indeterminării în creaţia lui Stockhausen, dar nu era satisfăcut cu gradul în care aceasta era reprezentată.

Analizând parametrii muzicali, constatăm că doar ritmul este strict determinat în toate fragmentele. Despre înălţimi, putem spune că sunt determinate numai în condiţiile primei interpretări a unui fragment, cea de-a doua repetiţie impunând diferite variante. În condiţiile în care repetiţiile fragmentelor – şi deci implicit şi modificările respective – sunt supuse unei cazualităţi fortuite, nu se poate vorbi de o determinare strictă a înalţimilor. Tempo-ul este parametrul care a suscitat cele mai multe discuţii şi dezbateri. Stockhausen recomandă interpretului alegerea unei game de şase tempo-uri, ordonate de la cel mai rapid – T1 – la cel mai lent – T6. Nu se dau indicaţii privind eventuale valori metronomice ale acestor tempo-uri, esenţial fiind raportul dintre acestea. Despre nivelele dinamice şi diferitele tipuri de atac, similitudinile cu studiul lui Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités* sunt evidente. Stockhausen indică diferitele gradaţii dinamice între *ff* şi *ppp* ca fiind fundamentale, peste care se pot adăuga atacuri ce augmentează nivelul dinamic al sunetului respectiv. Atacurile sunt indicate printr-o serie de semne, de tipul *legato*, *staccato*, sunete ţinute sau combinaţii între acestea.

Indicaţiile privind interpretarea devin obligatorii începând cu al doilea fragment, ce se va executa conform indicaţiilor de tempo, atac şi nivel dinamic ce se găsesc la sfârşitul fiecărui fragment. Există şi cazuri în care unul dintre aceşti trei parametri este lăsat *ad libitum*. Aşadar, aceste indicaţii se

[1] Karlheinz Stockhausen, prefaţă la CD-ul *Klavierstücke I-XVI,* Kürten, Stockhausen-Verlag, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

referă la fragmentul următor, indiferent care va fi acesta. Orice succesiune fiind posibilă – incluzând aici şi repetiţiile posibile ale fragmentelor – realizăm că gradul de indeterminare capătă în acest fel dimensiuni şi proporţii colosale, numărul variantelor care pot rezulta astfel transcriindu-se printr-o cifră cu 39 de zero-uri. Astfel, deşi maniera de notaţie muzicală este de o factură convenţională – însă de o complexitate sporită – realizarea finală la cele două nivele – de macro dar şi de micro-structură este lăsată în sarcina interpretului. Avem de a face cu o lucrare în care construcţia în timp real a macro-structurii influenţează şi modifică în mod direct desfăşurarea micro-structurii, în sensul derulării aceloraşi fragmente conform unor parametri de tempo, dinamică şi atac ce variază de fiecare dată, modificând caracterial aspectul fragmentului respectiv.

Vorbind despre implicaţiile profunde ale acestor tipuri de piese, ce depăşesc cadrul strict muzical, Stockhausen face următoarele aprecieri : *„... this music trains a new kind of human being, who has not yet become and who has not yet existed on this planet: a human being who can not only experience music which is similar to heartbeats and breathing and walking and running […], but who can participate in the spatial and temporal differences, leaps, curves, changes of direction in involuntary melodies, rhythms, dynamics which, up to now, would have been considered* ***« superhuman »****"* [...această muzică pregăteşte un nou tip de fiinţă umană, care nu a apărut încă şi care nu a mai existat pe această planetă : o fiinţă umană care trăieşte muzica nu numai ca pe o asemănare cu bătăile inimii, cu respiraţia, cu mersul, cu alergatul […], dar care poate participa în cadrul unor dimensiuni spaţiale şi temporale diferite, prin salturi, curbe, schimbări de direcţie în melodii involuntare, ritmuri, nivele dinamice şi care, până acum, ar fi fost considerat o fiinţă **« supraumană »**…][1]

[1] Karlheinz Stockhausen, prefaţă la CD-ul *Klavierstücke I-XVI,* Kürten, Stockhausen-Verlag, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Karlheinz Stockhausen - Creation and Interpretation in *Klavierstück XI*

Part of an ample project belonging to composer Karlheinz Stockhausen, which initially contained twenty-one pieces for piano, *Klavierstück XI* appeared in 1956. It was a work that aroused an array of different opinions from its first performances, becoming one of the most controversial, analysed, and commented works of the second half of the twentieth century. Although Stockhausen's work was not the first of its kind, it was still considered to be the prototypical work of the open musical work, of creation placed under the sign of indeterminacy.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Un meloman insolit se destăinuie (IV)

George Bălan

(continuare din Revista Muzica nr. 4 / 2019)

IV
„DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE!”

La începutul anilor șaizeci am simțit pentru prima oară ca pe o adevărată provocare fenomenul care era numit într-un fel foarte generic „muzica modernă”, și asta pentru simplul motiv că-mi descopeream, în această privință, o ignoranță pe care n-o mai puteam tolera. Contactele mele la Moscova cu mai mulți studenți veniți din Occident contribuiseră în mod esențial la conștientizarea mea asupra acestei lipse. Ceea ce cunoșteam și iubeam în muzică privea epocile preclasică, clasică și romantică. Cultura mea muzicală se oprea, din punct de vedere istoric, la Ceaikovski, deci la sfârșitul secolului XIX, fără să pot spune că mă familiarizasem cu ceea ce era mai semnificativ la contemporanii lui europeni. Iar ceea ce urma constituia pentru mine o enormă gaură neagră cu mici găuri albe reprezentând mai ales cele câteva simfonii de Șostakovici care se puteau găsi înregistrate. Acestea mă convinseseră mai curând pe cale emoțională și nu fiindcă le-aș fi înțeles limbajul. Pe de altă parte, Occidentul punea sub semnul întrebării modernitatea lor, compozitorul fiind ținut să facă prea multe concesii tradițiilor. Nu mă simțeam în largul meu să meditez asupra acestui fapt, îmi lipseau cunoștințele necesare pentru o apreciere comparată.

Și nu fără motiv. În întregul bloc al țărilor comuniste evoluția muzicii post wagneriene era oficial foarte prost văzută,

https://biblioteca-digitala.ro

însuși Wagner nescăpând decât parțial de anatema estetică. Cu el ar fi început așa zisa decadență, care, se spunea, desfigurase luminosul chip al muzicii clasice: melodiile cu contururi nobile și cantabile fuseseră înlocuite de sonorități urâte și zgomotoase, de cercetări pur formale, etichetate global drept „formaliste". Formalismul devenise simbolul ideologic al oricărei muzici opuse nevoilor muzicale ale poporului, ciomagul cu care în Rusia sovietică se dăduse o lovitură teribilă inspirației unor mari muzicieni ca Șostakovici, Prokofiev, Haciaturian. Într-adevăr, în urma unei răsunătoare adunări a compozitorilor sovietici, în februarie 1948, Partidul comunist al marelui imperiu roșu emisese un document unde era condamnată întreaga această evoluție a limbajului muzical, creând astfel un climat de teroare printre compozitorii nu numai din Uniunea Sovietică, ci și din toate țările satelit. Occidentul reacționase pe un ton extrem de slab, având tendința mai mult să ia în serios grosolanele imixtiuni estetice formulate și impuse de Andrei Jdanov, purtătorul de cuvânt muzical al lui Stalin. Partidele comuniste occidentale, încă foarte puternice în țări ca Franța și Italia, îl sprijineau deschis pe fratele cel mare de la Moscova, a cărei brutală oprimare a libertății de expresie artistică o lăuda. Era, pe scurt, o epocă angoasantă și paralizantă, pe care Șostakovici o evocă în relatări răvășitoare în *Memoriile* sale (dictate cu consemnul de a fi publicate numai după moarte lui). Se înțelege de ce oamenii erau atât de neștiutori în privința metamorfozelor suferite de muzică în cursul secolului XX. Această muzică era put și simplu interzisă. Chiar compozitori ca Bruckner și Mahler, suspecți în ochii conducătorilor culturii inculte, n-aveau dreptul să facă parte din repertoriul curent al orchestrelor. Reprezentanții celorlalte ramuri ale artelor treceau prin aceleași experiențe umilitoare.

Timp de câțiva ani de slugărnicie, în cursul cărora lumea intelectuală părea să-și fi pierdut orice demnitate și orice capacitate de gândire, *credo-ul* estetic al Partidului a fost acceptat și aplaudat. Poate în silă de către unii, dar, în tot cazul, fără nicio rezistență, cu toții afectând devotamentul și entuziasmul. Totuși, după moartea lui Stalin a început o trezire, mai întâi foarte timidă, dar, încet, încet de o manieră tot mai

https://biblioteca-digitala.ro

hotărâtă și în continuă accelerare. Era exact momentul întoarcerii mele. Reveneam în țară în plin „dezgheț" – nume pe care rușii îl dăduseră acestei perioade de relativă atenuare a jugului ideologic, când creatorii de orice gen puteau să respire un pic, să-și regăsească pentru o vreme libertatea abandonată de bună voie. Arta occidentală nu mai era atât de diabolizată, iar barajele ideologice începeau să cedeze în fața valorilor ce se acumulaseră în fața frontierelor ridicate artificial.

Reveneam devorat de o sete nestinsă de a cunoaște toate lucrurile de care fusesem ținuți departe și împiedicați să le cunoaștem, de frică să nu suferim influența unui spirit străin ideologiei dominante. Această nevoie nu era doar a mea, ci făcea parte dintr-o nevoie generală a întregii intelighenții pe cale să-și înlăture o tutelă tiranică în fața căreia se plecaseră fără demnitate. Și cum, între timp, aveam mereu mai mult acces la cultura occidentală, mă cufundam în curând într-o lume de idei, de sonorități și de imagini a căror descoperire echivala cu o adevărată revelație. Am început cu Wagner, adică prin cel ce era considerat inițiatorul decadenței moderne. Această imagine ce i se făcuse nu era doar cea a tovarășilor din Partid (care, pe deasupra, făceau din el precursorul muzical al nebuniei hitleriste). Pretinsa lui decadență fusese ridiculizată de către marile spirite contemporane. Nietzsche, după ce-i trecuse entuziasmul din tinerețe pentru ceea ce se prezenta ca reformă wagneriană a operei, nu mai suporta revărsarea pasională și fervoarea mistică a acestei muzici, iar în *Cazul Wagner* se pronunța împotriva ei într-o manieră foarte agresivă; Edward Hanslick, cea mai mare autoritate critică a lumii muzicale vieneze, parodiat abia voalat de Wagner în *Maeștrii cântăreți* al cărui personaj retrograd se numea inițial Hans Lick), își luă drept țintă teatrul wagnerian de la Bayreuth. În cartea sa *Frumosul muzical*, el prezenta *Festspielhaus* ca pe un fel de templu păgân unde în loc de tămâie, se oferea admiratorilor fervenți ai compozitorului idolatrizat opiumul a ceea ce Baudelaire (el însuși apărător pasionat al lui Wagner în fața unui Paris ostil) numise „paradisurile artificiale". Însă chiar muzicologia de factură academică, mai cu seamă prin pana lui Ernst Kurth, se simțea obligată să adopte o poziție critică, bine

https://biblioteca-digitala.ro

înțeles, într-o manieră mai urbană. Ea îi atribuise lui Wagner responsabilitatea de a fi deschis calea care avea să conducă ceva mai târziu compozitorii către abandonarea tonalității. *Tristan și Isolda,* în primul rând, era considerată detonatorul crizei în care avea să se împotmolească limbajul armonic (*Armonia romantică și criza ei în* Tristan *al lui Wagner).*

Cu toate acestea mă familiarizasem deja la Moscova, parcurgând excelente traduceri în rusă, în timpul cercetărilor lungi și pasionante la Biblioteca Lenin. În virtutea înclinației spre credulitate cultivată în mine de educația comunistă din tinerețe, tindeam să dau dreptate acestor condamnări și, în consecință, nu încercam dorința de a cunoaște această muzică mai îndeaproape. Mă mulțumeam cu câteva Uverturi ca aceea la *Rienzi* sau *Lohengrin*, considerând, ca și Ceaikovski, care făcuse pentru un jurnal moscovit relatarea primelor spectacole de la Bayreuth în 1876, că Wagner n-ar fi trebuit să compună opere, ci numai muzică simfonică, pentru care ar fi fost mai bine înzestrat.

Această credulitate aparținea trecutului, un trecut ireversibil. Acum gândirea și nevoia mea de a cunoaște se eliberau progresiv de parti-priuri și conștientizau prejudecățile ce le marcase. Între altele, voiam să verific prin propria ascultare și prin propria reacție în ce măsură toate aceste obiecții și acuzații erau fondate. În această privință am primit un impuls semnificativ din afară. Încă puternic impregnat de cultura rusă, aș fi dorit să-i dedic o cercetare lui Mussorgski, ale cărui opere le apreciam mult. În fața acestei oferte, redactoare editurii bucureștene căreia mă adresasem mă întrebă direct: „Dar nu găsiți mai interesant să scrieți o carte despre Wagner, care e atât de mare și atât de puțin cunoscut?” N-am avut nevoie să fiu convins ca să mi se destrame proiectul mussorgskian în câteva minute și să-mi însușesc ideea redactoarei. Rapiditatea adeziunii mele era semnul că această temă exista deja în mine și avusesem nevoie doar de o moașă ca să-i dau naștere. De a doua zi am pornit cercetările pe care le cerea aceste subiect. Wagner era exact ceea ce-mi trebuia ca introducere în dificila problemă a muzicii moderne.

https://biblioteca-digitala.ro

Existau numeroase dificultăți dacă voiai să te familiarizezi cu acest stil de operă pentru care cineva a cărui muzicalitate fusese educată prin ascultarea operei italiene, atât de disprețuită de Wagner, care vedea în ea un vulgar „concert costumat" căruia îi opunea, nu fără a fi mândru de asta, nobila sa „dramă muzicală". A trebuit să învăț să nu mai aștept sau să caut ceea ce-mi aducea odinioară o bucurie inefabilă: aria cu marile ei elanuri și efuziuni melodice, a cărei fredonare putea prelungi cât doream mica-mi fericire muzicală. Datorită faptului că la Wagner acțiunea dramei, realizată cu mult sprijin al mijloacelor simfonice, prevala asupra frumuseții muzicale pure, trebuia să mă obișnuiesc s-o urmăresc într-o stare de spirit foarte înrudită cu a unui spectator de film sau de teatru. La Verdi și Donizetti, dar și la Bizet sau la Ceaikovski, sentimentul unei acțiuni în continuă devenire era cu totul secundar în raport cu strălucirea melodică, esențialmente statică și cel mai adesea nici nu conta; dacă așteptam ceva, nu era evenimentul, ci aria, a cărei splendoare apărea întărită când cântărețul sau cântăreața stăpânea arta belcantoului. Desigur, Wagner oferea și el, din când în când și în felul său, câteva insulițe de frumusețe melodică, precum monologul lui Siegfried călind spada sau cel al lui Hans Sachs meditând asupra deșertăciunilor lumii, dar vor părea întotdeauna neîndestulătoare celui ce așteaptă mai multă generozitate lirică din partea compozitorului: Nu ajungi să-l iubești pe Wagner decât adoptându-i fără rezerve estetica, ceea ce poate să însemne pentru meloman să-și violenteze propriul sentiment muzical format printr-o anumită experiență de ascultat foarte individuală. „Uită-i pe Verdi și Donizetti, Bizet și Ceaikovski, dacă vrei să mă înțelegi!" părea să-i spună el de dincolo de mormânt. Ceea ce avea să-mi reușească doar parțial și ocazional. Admirându-l pe Wagner, rămâneam totodată un iubitor impenitent al muzicii pe care el o disprețuia și ai cărui autori șopteau între ei micul lor cuvânt, de dincolo de moarte.

Nu mi-a fost ușor nici să mă obișnuiesc cu o muzică în care conținutul literar juca un rol determinant. Frumusețea sonoră pură își pusese de la început pecetea asupra sensibilității mele muzicale. Dădeam deci puțină importanță la

https://biblioteca-digitala.ro

ceea cea spunea textul unei arii. Nici nu mă interesa să știu ce exprimau cuvintele, în timp ce derularea sunetelor se cristaliza în sublime fraze melodice. Sonoritatea cuvântului o asimilam celei a muzicii, atât de bine, încât italiana, franceza, germana sau rusa, pe care nu le înțelegeam, deveneau pentru mine un adaos verbal posedând propria lui muzicalitate și transfigurat de strălucirea melodică. Sensul lexical îl ignoram cu bună știință, fără ca prin asta să aibă de suferit satisfacția mea muzicală. Mi-era de ajuns să cunosc ideea generală a cuvintelor cântate de soprană sau de tenor, și care aproape totdeauna se degaja din împrejurările scenice. Restul, adică amănuntele literare, nu era pentru mine, cum zicea Verlaine, decât…literatură, deci ceva cu totul secundar, dacă nu neglijabil. Uneori n-aveam nici măcar curiozitatea să știu ce voiau să spună toate cuvintele titlului unei arii. *Seguidilla* sau *Habanera* din *Carmen, "Questa o quella"* sau "*Bella figlia dell'amore*" din *Rigoletto*, și chiar o arie atât de mare și complexă ca aria scrisorii pe care Tatiana o scrie lui Oneghin, „*Ia vam pișu"*, trăiau în mine, în inima mea și pe buzele mele ca melodii complet independent de punctul lor de plecare literar. Acesta era pentru mine ca un teren de decolare de unde se înălța prin magie zborul superb transcendent al sunetelor eterate. În aceasta consta adevărata natură a muzicii care, în spiritul auditorului, trebuia întotdeauna să se elibereze de greutatea prea terestră a cuvintelor. Textul fusese pentru compozitor mai curând un pretext, necesar desfășurării inspirației și fanteziei sale pur sonore, infinit depărtate de caracterul „Terre à terre" al cuvintelor luate din limbajul cotidian.

Nu mai era cazul lui Wagner care, dotat deopotrivă ca poet, își scrisese el însuși textele dramelor muzicale. Convins că frumusețea lor poetică era la înălțimea geniului său muzical, el credea că intrepătrunderea cuvintelor cu discursul său muzical va da naștere unei sinteze artistice care n-avusese precedent decât în tragedia antică. În marea sa infatuare, nu ezita să-și prezinte teatrul muzical ca pe „opera de artă totală" (Gesamtkunstwerk) sau „muzica viitorului" (Zukunftmusik). De data aceasta nu mai puteai rămâne indiferent la ceea ce spuneau cuvintele, cu atât mai mult cu cât înlănțuirea lor era

https://biblioteca-digitala.ro

de o extraordinară densitate. Wagner nu repeta de mai multe ori cuvintele și în plus nu le schimba ordinea în frază, așa cum făcuseră toți compozitorii, de la Bach la Verdi, dovedindu-și indiferența la nonsensul literar ce rezulta dintr-o tratare verbală complet supusă necesităților muzicii. La el literatura și datoria de a o înțelege prevala în mod suveran; muzica învăluia cuvintele, le conferea mai multă strălucire, dar trebuia mai întâi să fi captat bine cuvintele personajelor, deci ceea ce determina desfășurarea dramatică. Cine nu se străduia să înțeleagă textul în amănunt, rămânea străin de dramaturgie și devenea, de asemenea, dependent incapabil să savureze acțiunea pur muzicală, care nu era decât reflexul sonor al evoluției literare și teatrale. Trebuia deci să studiezi bine libretul, să-l ai sub ochi în timpul ascultării, să înveți germana (dacă încă n-avuseseși timp s-o faci), în fine, să faci un foarte solicitant efort dublu, muzical și intelectual, pentru a sesiza sensul literar urmărind discursul muzical. M-am apucat de toată această muncă, însă compozitorul nu se arăta dispus să mă recompenseze ca Verdi, Bizet, Ceaikovski și ceilalți. După ce muzica lor înceta, imense reverberații melodice continuau îndelung să răsune în spirit, să-l hrănească, în vreme ce după ascultarea unui act din *Walkiria* sau din *Amurgul zeilor* nu rămânea decât foarte puțin: câteva laitmotive extrem de scurte și amintirea vagă a unei grandori sonore copleșitoare.

Dar nu-i mai puțin adevărat că, în ciuda acestor rezerve, am cunoscut frumosul extaz wagnerian, care-i adusese compozitorului atât ditirambi cât și satire. Căci arta armonică și orchestrală a lui Wagner cuprinde în sine magie, atât de mare e puterea sonorităților ei, chiar lipsită de surâsul melodic, de a-l transporta pe auditor într-o lume de iluzii sublime dincolo de orice înțelegere. Paradoxul wagnerian este că tot cerându-i auditorului să înțeleagă bine ce spun și fac Wotan, Bunehilde, Siegfried, Tristan și confrații lor, acesta se vede antrenat într-o zonă unde nu mai rămâne decât un ecou foarte îndepărtat al acestei mitologii nordice. În aceasta constau inefabilul și irezistibilul acestei muzici care, tot voind să slujească cuvântul și rămânând înlănțuit în el, creează o nouă independență care-i permite să-și ia zborul către un fel de Walhalla a spiritului.

https://biblioteca-digitala.ro

Probabil că asta resimțea Bruckner, wagnerian idolatru: ignora, cu superioritate, se spune, ceea ce se petrecea pe scenă, unde nici măcar nu se uita. Torentele sonore îi erau de ajuns ca să-l pună în starea de beție încercată de toți adoratorii necondiționați ai Maestrului: din când în când, am crezut că am găsit intrarea în acest club extrem de elitar, însă trebuia să-mi descopăr de fiecare dată incapacitatea de a mă îmbăta. Muzical, dar și în general.

Răsunetul cel mai profund și durabil pe care l-a avut Wagner asupra ființei mele a fost ceva de ordin mai curând literar și mistic decât muzical: ideea Sfântului Graal, în germen în *Lohengrin* și dezvoltată până la nivel suprem în *Parsifal.* Mă vedeam pentru prima dată în fața necesității unei ascensiuni spirituale urmărită conștient și tinzând către o culme a cărui caliciu, fraternitatea și citadela Graalului o sugerau în chip misterios. A înțelege ceea ce voiau să spună aceste simboluri deveni pentru mine o cercetare mai fervență decât era studiul muzical și literar al operelor Maestrului. De altfel, iubirea pentru muzica wagneriană n-a avut în mine o viață foarte lungă, ci exact timpul necesar pentru o carte pe care am intitulat-o *Eu, Richard Wagner.* Nu era prea original: fusesem influențat de romanul istoric al lui Robert Graves, *Eu, Claudius Împărat.* Dar diferența enormă dintre cele două personaje antrena de asemenea o diferență considerabilă în maniera de a trata stilul autobiografic. Îndrăznind să mă identific cu compozitorul, l-am făcut să povestească extraordinara aventură care fusese viața lui luând atitudine provocatoare cu privire la situații care nu fuseseră doar din vremea sa, ci și dintr-a noastră.

Dar interesul pasionat pentru ideea Graalului a trăit în mine mult mai mult decât atracția resimțită pentru muzica wagneriană. Simbolul acesta, asupra căruia atâția gânditori aveau să mediteze, stimulat mai ales de acel cântec de lebădă care fusese „misterul scenic” (Bühnenweihfestspiel). Eu îl percepeam pe *Parsifal* ca intim înrudit cu ceea ce îmi reprezentam ca fiind conținutul filozofic al muzicii: o entitate înalt misterioasă care, găsindu-se chiar dincolo de lumea eterică a sunetelor muzicale, sfidează orice încercare de verbalizare, cerând celui ce vrea s-o sesizeze capacitatea de a

https://biblioteca-digitala.ro

concepe o realitate superioară, mai subtilă decât tot ce ține de real. Cele două concepte s-au unit în spiritul meu și au generat de data aceasta nu doar o temă estetică, de studiat în manieră academică, ci o cale interioară de urmat, dacă mă arătasem totuși capabil să le situez cu o anumită precizie pe harta sufletului. Grație lui Wagner – în măsura în care el a restituit culturii europene simbolul demult uitat al Sfântului Graal – ideea de inițiere mi s-a impus și nu m-a mai părăsit. Ea ținea de faptul că fiecare ființă umană, ajunsă la o anumită maturitate a spiritului, simte nevoia unei conduite care să-l ajute să meargă dincolo de aparențele în care aproape toate se împotmolesc, și să pătrundă în zone ascunse ale existenței care sunt totodată propriile sale profunzimi, în general ignorate. Confruntarea mea cu sfidarea care era pentru conștiință foarte enigmaticul simbol al Graalului avea să urmeze cu aproape trei decenii pasiunii wagneriene propriu zise. Aceasta trebuia să împărtășească soarta oricărei iubiri care nu e ultima.

Impactul muzical propriu zis al investigației mele în lumea marelui compozitor german era de o natură foarte diferită. Acesta reprezentase o admirabilă și vie introducere în fenomenul numit muzică modernă și a cărui localizare istorică depinde adesea de cunoștințele și de obișnuințele muzicale – în general limitate sau superficiale – pe care le achiziționăm. Unii se gândesc poate la aparițiile cele mai recente sau cele mai extravagante, acelea care se conformează la moda zilei, care există în muzică după cum există și în felul de a ne îmbrăca sau în tipul de mașină pe care o etalăm. Dar există un mod mai profund și mai riguros de a o determina: gândirea muzicală care rupe radical cu tradiția seculară în care s-a format percepția noastră de auditori; această ruptură provocând în noi un șoc deoarece a fost trăită ca fiind în mod uman străină de natura noastră și incomprehensibilă muzical, dacă nu respingătoare. Cu toate că muzica lui Wagner, luată în bloc, a fost un monument grandios, eu puteam distinge, privind-o mai de aproape, fisurile prevestitoare ale fatalei rupturi prin care avea să înceapă ceva absolut nou și extrem de problematic. Ernst Kurth avea neîndoios dreptate evocând criza pe care Wagner o inaugura în plin romantism muzical, mai exact la începutul celei

https://biblioteca-digitala.ro

de a doua jumătăți a secolului XIX, iar Nietsche nu se înșela nici el vorbind cu vehemență, în ultimele lui clipe de luciditate, despre patologia inerentă acestei muzici. Criza aceasta, perceptibilă doar unui spirit foarte ascuțit, se insinua discret, se fofila și câștiga teren progresiv până când, spre începutul secolului XX se declară pe deplin sub forma unei sfidări. Faimosul scandal al *Sărbătorii Primăverii* din 1913 la Paris era doar una din manifestările cele mai spectaculoase în jurul căreia gravitau o serie întreagă de alte scandaluri, de mai mică anvergură, dar dovedind toate un conflict evident, de o gravitate fără precedent, între compozitor și destinatarul muzicii sale. Acesta din urmă avea motive să se simtă neluat în seamă și chiar disprețuit.

Wagner cocheta cu ideea de a se adresa întregii națiuni germane și de a compune o muzică venind în întâmpinarea revoluției sociale și politice. În realitate, creația lui, îmbrăcând formele unui rafinament armonic neobișnuit și pierzând sensul simplității și purității melodice, se adresa unui cerc mereu mai restrâns de auditori – cei a căror percepție artistică purta amprenta unui psihism maladiv încercat. Nu întâmplător fu autorul *Florilor Răului* singurul care l-a apărat pe Wagner în Franța, cel care l-a înțeles fără dificultate. Puteam să simt, mai ales ascultând *Tristan,* cât de aproape era compozitorul de frontierele tonalității, adică de această logică și înlănțuirii de sunete care e baza întregii noastre muzici europene, la auzul și prin iubirea căreia ni s-au format sensibilitatea muzicală, auzul. Wagner n-a trecut niciodată această frontieră dar ne-a dat posibilitatea să contemplăm de aproape abisul ce se căsca dincolo de această graniță și în care alții aveau să se aventureze. Cei ce-au avut această îndrăzneală, sunt autorii schimbării muzicale radicale care ne-a costat întâlnirea unei maniere absolut neobișnuite de a concepe muzica. Au antrenat cu ei pe auditori în această prăpastie unde nu mai domnea ordinea gândirii tonale în afara căreia melomanul dedicat lui Bach și lui Mozart se simțea complet rătăcit.

Nu înțelesesem de prima dată ce putea semnifica această prăpastie, nici măcar nu eram conștient de faptul că bizara alianță dintre haos (atonalism liber) și totalitarism

https://biblioteca-digitala.ro

(dictatura unui sistem) ar avea consecințe catastrofale pentru evoluția muzicii și în raport cu auditorul. În naivitatea ignoranței mele, cochetam cu ideea de atonalitate sau de organizare serială a spațiului muzical și convins de unele lecturi, înclinam să văd în ele limbajul muzical. Când l-am intervievat pe Șostakovici în mai 1956, am încercat în mai multe rânduri să-i smulg o declarație în favoarea acestei modernități iconoclaste, dar fără succes. Îmi spuneam atunci că nu făcea nimic în acest sens de teama consecințelor politice, simpla enunțare necritică a cuvintelor precum atonalism sau dodecafonism reprezentând o deviație de la ortodoxia muzicală comunistă. După mulți ani mi-a devenit clar: compozitorul rus n-avea în realitate nicio simpatie pentru aceste cuvinte și pentru ceea ce însemnau și că până la sfârșitul vieții el rămăsese fidel marii tradiții tonale. Dar simpla scuză este că eram pe atunci prea tânăr – aveam doar douăzeci și șapte de ani – ca să recunosc valoarea unei asemenea fidelități inaccesibile sloganurilor unui modernism frivol și iresponsabil.

Printre primii care m-au ajutat să cad în capcana iluziei moderniste l-aș cita înainte de toți pe Pierre Boulez ale cărui scrieri strălucitoare avuseseră acest dar de a mă convinge pe care în zadar l- am fi căutat în muzica lui. Unul din eseurile cele mai vestite, *Estetica și fetișurile,* mă fascinase prin logica irezistibilă, prin strălucirea stilului. Totuși n-am putut rezista tentației de a compara eseistul cu compozitorul. Am ascultat de mai multe ori *Ciocanul fără stăpân* și am rămas, spre sincerul meu regret, incapabil să surprind ceva ce-ar fi putut să-mi placă. Era ca și cum un nebun se exprimă adresându-se altor nebuni. Această discordanță între teoria sclipitoare a școlii moderne și practica muzicală ucigătoare a reprezentanților ei, aveam s-o regăsesc la fiecare pas al aventurii în care mă angajasem. Dar e prematur să vorbesc despre asta – voi reveni. Să rămânem pentru moment la Wagner.

Cartea mea fu apreciată de cititorii români, cărora li se adăugară cei ruși după traducerea ei. Un mare prieten al meu, Mihai Brediceanu, mi-a vorbit de ea în timpul unei vizite pe care o făcea la Bayreuth. Cei doi frați Wagner, Wolfgang și Wieland, fiul lui Siegfried, s-au mirat de această primă apariție a unei

https://biblioteca-digitala.ro

cărți dedicate ilustrului lor bunic într-o țară din blocul comunist, unde, până în acel moment nimeni nu îndrăznise să abordeze acest subiect asupra căruia planau încă bănuieli ideologice și politice foarte grele. Plăcut impresionați, mă invitară să asist la festivalul bayreuthian din vara lui 1967. Era prima mea ieșire într-un Occident pe care-l cunoscusem sub aspect uman doar prin studenții francezi și americani de la universitatea din Moscova. A obține un pașaport pentru străinătate, și care e în plus pentru Occident, implica o luptă în vederea căreia aveai nevoie de toate armele: răbdare, perseverență, șiretenie, relații, uneori chiar scandal. În fine, după tribulații care mă epuizaseră și aproape uciseseră în mine bucuria de a întreprinde călătoria atât de promițătoare, am ajuns la această Mecca wagneriană care e pitorescul oraș Bayreuth cu istorica lui *Festspielhaus.*

Scrisesem cartea despre Wagner fără să fi văzut operele pe scenă și era bine că le cunoscusem doar prin intermediul înregistrărilor. Prin amploarea monumentală, strivitoare pe care o presupunea caracterul puțin natural al subiectelor mitice, spectacolul mai degrabă m-ar fi îndepărtat de compozitor. Pe deasupra, pasiunea mi se mai răcise între timp, ca orice iubire care și-a trăit traiul. Îmi dădeam seama cu luciditate că Nietsche, Hanslick, Ceaikovski nu fuseseră detractorii compozitorului. Critica lor avea baze ce rezistau în timp și corespundeau cu gustul celor care nu se lăsau îmbătați cu sonorități zgomotos somptuoase acompaniind povești prea supraomenești ca să poată atinge cu adevărat. Iar prin natura trecutului meu de ascultător muzical mă simțeam înrudit mai degrabă cu acest gen de spectatori.

Spectacolul cu *Parsifal* mă atrăsese cu deosebire. Nu numai din cauza ideii Graalului, care era deja în curs de a-mi deveni obsesie spirituală, dar și fiindcă era dirijat de Boulez. Ori, acesta se exprimase în modul cel mai nepoliticos cu privire la romantismul muzical și la continuarea lui postromantică. Profesiunea lui de credință estetică formulată într-un eseu menționat cu virulența unui manifest, conținea o limitare aproape agresivă a spiritului pe care Beethoven îl introdusese în muzică și avea să cunoască suprema înflorire cu Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler. Destul de intrigat dar totodată dornic

https://biblioteca-digitala.ro

să cunosc un om a cărui gândire o admiram, m-am dus să-l văd în loja lui după spectacol. Am fost impresionat de perfecțiune cu care incarna curtoazia franceză. În fața unei atât de mari gentileți, n-am îndrăznit să-i pun întrebări provocatoare, nici despre muzica lui, nici despre ceea ce-mi părea contrar spiritului metodic. M-am pus din nou în pielea gazetarului român care-l intervievase pe Șostakovici cu un deceniu mai devreme și m-am mărginit la generalități despre muzica lui Wagner. Explicația pe care mi-a dat-o cu privire la prezența lui surprinzătoare la Bayreuth, o așteptam. Mi-a spus că îl apreciază pe marele romantic german ca pe precursorul revoluției muzicale din secolul XX și mi-a dat cu acest titlu exemple scoase chiar din opera pe care tocmai o dirijase – acesta era modul în care se justifica. Totuși vedeam în el doar o jumătate de adevăr, dacă nu chiar mai puțin decât atât. E foarte probabil că-și dăduse seama că n-ar fi putut obține niciodată sufragiile publicului cu genul de muzică pe care o cultiva. De unde concesiile făcute unei spiritualități muzicale contrare naturii lui, mizând pe calitățile remarcabile de dirijor – precizie, transparență, strălucire. Și astfel, după Wagner a venit Mahler și apoi Bruckner. Romantismul încetase a mai fi pentru Boulez obiect al deriziunii. Nu pot judeca această schimbare de macaz; ceea ce sun în măsură să spun este că niciuna din aceste interpretări n-avea strălucirea de care era capabil Boulez când dirija *Sărbătoarea Primăverii* de Stravinski sau *Jocuri* de Debussy. Ceea ce strălucea la cel ce dirija Wagner, Mahler și Bruckner era rațiunea practică triumfătoare.

V

MODERNITATE: NOUĂ ÎNTÂLNIRE

Această întâlnire cu Pierre Boulez a avut darul de a-mi acutiza curiozitatea încă tinerească privind fenomenul modernității în muzică. Eram sincer în căutarea unui compozitor al cărui limbaj, deși modern radical, deci îndepărtat de ceea ce se cheamă „muzică clasică”, să poată fi încă resimțit ca

https://biblioteca-digitala.ro

„fratern". L-am găsit în persoana lui Edgard Varèse, compozitor francez dezrădăcinat, care trăia la New York și ajunsese la o vârstă destul de avansată. În compoziții ca *Hyperprism* și *Deserts* el se arăta în altfel modern față de Boulez, atât de speculativ în combinațiile lui sonore, încât le percepeam ca tot atâtea elucubrații. Violențele, împinse până la demență, prin care Varèse îmi agresa urechea și spiritul, erau un strigăt de disperare, ceea ce le făceau suportabilă expresia, contrar gratuităților alambicate și plicticoase ale unui Boulez. Am simțit atâta simpatie față de acest bătrân francez autoexilat, ignorat de critică și strigându-și singurătatea, încât m-am gândit să-i scriu o scrisoare în care-i împărtășeam intenția mea. S-a arătat atât de mișcat și mi-a răspuns într-o manieră nu mai puțin mișcătoare, adăugând o amplă documentație asupra vieții și operei lui și declarându-se gata să-mi pună la dispoziție tot ceea ce mi-ar fi trebuit. Era evident că simțea interesul meu ca pe recunoștința pe care-o aștepta. Dar câteva săptămâni mai târziu, spre sfârșitul lui 1965, am citit într-o gazetă muzicală căzută întâmplător în mâinile mele, că Edgard Varèse murise la vârsta de 82 de ani. Am trimis imediat condoleanțe văduvei sale, Louise Varèse, care s-a arătat și ea dispusă să mă ajute la îndeplinirea proiectului meu. Vai! Cu moartea compozitorului, impulsul resimțit mai înainte se stingea și el. Nu fiindcă el dispăruse, ci pentru că eu mă înșelasem asupra calității simpatiei mele.

Pentru a-mi putea hrăni pasiunea cercetătoare, muzica lui Varèse era prea exclusiv dominată de disperarea de a trăi într-o lume în care trăiam cu toții. Apreciam din toată inima sinceritatea lui sfâșietoare, dar n-aș fi putut suporta pe termen lung refuzul frumuseții pe care-l dovedea. Căci mi-era imposibil să împărtășesc ideea destul de răspândită în mediile estetice că misiunea artei ar fi de a dubla realitatea. O idee zămislită de mentalitatea care și-a dat numele de realism: cum e realitatea, așa e și arta, mizeria celei dintâi trebuia obligatoriu să se reflecteze în mizeria celei de-a doua. Ori, urâțenia realității, noi o cunoșteam foarte bine prin încercările de tot felul pe care viața și destinul ni le impuneau, prin tot ce vedeam în jurul nostru. Nu e nevoie ca artistul să ne facă să retrăim toate

https://biblioteca-digitala.ro

acestea: nu aflăm nimic esențialmente nou, dar prin intensitatea expresiei artistice, riscăm să devenim bolnavi psihic. De altfel, realitatea e departe de-a fi numai urâtă sau detestabilă pentru cine are capacitatea de a vedea ceea ce nu se vede. Mai ales în relația acestei frumuseți ascunse și în general ignorate ar trebui să se afle misiunea artistului, dacă el nu vrea să se mărginească la rolul de reproducător al suprafeței lucrurilor. Și în mod cu totul deosebit, muzica nu e locul în care artistul să-și poată permite să intre în competiție cu atrocitățile existenței supunându-ne spiritele la atrocități sonore.

Desigur, intensificarea dramatică a limbajului muzical printr-o folosire inteligentă a disonanței și a instabilității tonale poate fi îmbogățitoare artistic. Dar dacă ea întunecă sau oprimă frumusețea cantabilă a melodiei, care este însuși sufletul acestei arte, atunci rezultatul se îndepărtează periculos de ceea ce este muzică – cea evocată de Shakespeare sfătuindu-și spectatorul sau cititorul să fugă de omul care n-are muzica în el, căci e capabil de toate relele. Ori, cum să porți în tine sonoritățile din care era constituit discursul lui Varèze cu sirenele lui de alarmă stridente, cu zgomotele lui electronice sau cu dezlănțuirile asurzitoare ale percuției? Cu toată simpatia mea pentru om, pentru bătrânul care crede că-și îndeplinește cinstit misiunea realistă de a exprima urâtul prin urât, nu mă simțeam în stare să-l urmez pe această cale atât de puțin muzicală. Ca s-o fac, ar fi trebuit să-mi schimb complet concepția asupra acestei arte, lucru absolut imposibil, dacă ne gândim până la ce punct muzica e înrădăcinată în sensibilitate, cât reflectă ea o viață întreagă de experiențe auditive, în fine, cât de neputincioase sunt cugetările estetice în fața unei muzicalități care urcă spontan la suprafața sufletului. Iată rațiunile cele mai profunde ale schimbării mele de atitudine, care era cu totul altceva decât o frivolă infidelitate.

Am avut, natural, o anume conștiință încărcat față de memoria și de tristul destin al acestui compozitor care murea la 82 de ani aproape ignorat de această lume puțin doritoare – ceea ce se poate înțelege – să i se amintească chiar prin muzică în ce infern trăia. Dar cum conștiința mi-era destul de tulburată de întrebări de ordin mai general și de nevoia

https://biblioteca-digitala.ro

imperioasă de a le răspunde, nu mă puteam angaja într-o întreprindere care nu proceda printr-o viziune clară a lucrurilor. Abandonând acest proiect dădeam totodată ascultare unei stări de rău ce urca în mine pe măsură ce avansam pe terenul modernității. Relația mea cu acest fenomen traversa o criză veritabilă, căci nu mai știam ce să cred despre asta. Mă interesa într-adevăr? Eram realmente interesat de ea? Dacă aș fi lăsat să vorbească exclusiv inima, m-aș fi îndepărtat fără regrete și fără scrupule, întorcându-mă la iubiții mei bătrâni maeștri. Dar să nu fii cu timpul tău, să nu te solidarizezi cu cei ce erau în căutarea noului – nu înseamnă să cedezi rușinos unei mentalități retrograde?

Ca să mă clarific pe deplin, am hotărât să merg la izvoarele acestei evoluții ale cărei manifestări când nu mă înfuriau, mă lăsau profund nesatisfăcut. Izvoarele - asta însemna așa zisa a doua școală vieneză: Schoenberg și cei doi acoliți ai săi, Berg și Webern. Căci ei au fost primii care au făcut tentativa de a aboli tonalitatea și de a o înlocui cu un limbaj atonal, la început liber, apoi supus unui sistem sonor artificial și de o rigoare extremă (dodecafonia). Pentru a-mi disciplina cercetarea, m-am apucat să scriu despre Schoenberg o carte concepută ca o poveste cvadruplă asupra vieții și operei compozitorului. Autorii aveau să fie pe rând, un admirator, un adversar, un estet neutru și, pentru sfârșit, Schoenberg însuși. Preliminariile acestei lucrări au fost foarte ample: să-mi procur muzica lui și s-o studiez, să găsesc apoi documentația pe care să se bizuie cele patru puncte de vedere. Am fost foarte amabil ajutat în această investigație de fiica lui Schoenberg, Nuria, care trăia la Veneția, căsătorită cu Luigi Nono, compozitorul cel mai angajat politic al avangardei muzicale italiene, un zgomotos militant comunist. Grație ei am avut acces la partituri și la înregistrări foarte greu de obținut într-o vreme – anii șaizeci – când creația lui Schoenberg fusese încă foarte puțin studiată iar prezența ei în concerte era extrem de rară. (Ceea ce nu a prejudiciat enorma influență asupra tinerelor generații și, prin ele, asupra întregii evoluții muzicale a secolului XX). Când împrejurările mi-au permis, am vizitat-o și, împreună cu soțul ei, au avut gentilețea să mă invite la masă acasă la ei, în cartierul

https://biblioteca-digitala.ro

Giudecca. Imaginea pe care o păstrez în memorie e a unei modestii tăcute, în contrast cu discursurile plicticoase și clocotitoare ale soțului, foarte nemulțumit de slabul militantism comunist al compozitorilor români, pe care-i cunoștea destul de bine și cărora eu aș fi trebuit să le transmit reproșurile lui politice. Cum aceste reproșuri erau făcute „ à l^ italiènne", atmosfera rămânea agreabilă, doar că mă împiedica să savurez bucătăria venețiană. Straniu, despre Schoenberg n-a fost vorba…

Munca de cercetare asupra lui Schoenberg, deja izvor de lumină, a fost urmată de clarificarea mereu crescândă pe care o producea procesul de redactare a cărții, fapt de o importanță decisivă pentru înțelegerea mea asupra modernității muzicale. Mi-am dat seama că Schoenberg și adepții săi, mereu mai numeroși, trecuseră un prag care separa muzica, așa cum o concepe orice meloman normal, de o lume sonoră care era exact contrariul acesteia. Se foloseau (încă!) aceleași sunete, dar modul de a le combina era radical diferit, sfidând atât logica muzicală cristalizată de-a lungul secolelor, cât și percepția auditorului, cu necesitățile și legile ei. Ori, aceasta presupune existența unui centru tonal și prezentarea unor idei melodice susceptibile să trăiască în spiritul său și să-l emoționeze, ceea ce pretinsa revoluție nu doar că nega, dar chiar condamna, ca și cum ea ar fi fost echivalentul muzical (sau mai curând antimuzical) al unui regim politic totalitar. Această intuiție, eu o avusesem deja pe vremea când, încă naiv, nu realmente cultivat și afișând un nonconformism – eu cochetam cu moda muzicală. Totuși bunul simț, cu toate că refulat, mă locuia permanent și se exprima printr-o indispoziție în timp ce ascultam lucrări agresiv inovatoare, stare de rău ce o puneam la început pe seama unei insuficiente adaptări la limbajul muzical modern care, speram eu, ar fi venit cu timpul. Dar acest timp făcu astfel încât chiar starea de rău și nu adaptarea să aibă ultimul cuvânt.

Terminând cartea pe care am intitulat-o *Cazul Schoenberg,* am ieșit victorios din criza în care se cufundase înțelegerea mea asupra modernității și prin ea, asupra muzicii în general. Mi-am dat seama că nu era nimic de înțeles acolo

https://biblioteca-digitala.ro

unde lipsea cel mai mic respect pentru auditor, pentru obiceiurile lui, pentru necesitățile lui muzicale și psihologice. Un Bach sau un Mozart, un Brahms sau un Bruckner se adresau unor ființe umane de care voiau să fie înțeleși, ceea ce înseamnă aproape să fie iubiți. Maeștrii de dinaintea bulversantului descentralizator al limbajului muzical practicau cu mare artă *captatio benevolentiae* a auditorilor lor: prin claritatea reliefurilor idelor melodice, prin repetițiile menite să le graveze în spirit și în memorie, prin ordinea arhitecturală care ținea cont de modele mentale fundamentale, dar mai cu seamă prin prezența mai mult sau mai puțin explicită a unui pivot tonal în jurul căruia se învârteau aventurile armonice cele mai îndrăznețe, acea de care depind stabilitatea sau instabilitatea tonală a discursului muzical. Cu Schoenberg aceste frumoase obiceiuri au fost abandonate cu dispreț ca tot atâtea reverențe și concesii moderne ale geniului compozitorului; acesta nu trebuie să se gândească decât să-și exprime voința creatoare fără absolut nicio privire față de exigențele celor ce ascultă. ”Publicul este important, zicea el, pentru unicul motiv că muzica sună mai bine într-o sală plină decât într-o sală goală”. Acest dispreț a făcut școală și vom vedea pe parcursul secolului XX o întreagă cohortă de compozitori preocupați exclusiv de experimentele lor sonore, unele mai ininteligibile decât altele. Desconsiderat de compozitor, cum putea răspunde auditorul decât întorcându-i spatele? E cu totul inutil să ne căznim să-l înțelegem pe cel care ignoră cu aroganță legile înțelegerii.

Înainte, ani întregi făcusem cauză comună cu compozitorii: cel din timpurile trecute, care devenise un „clasic” și cel din prezent, care ambiționa și el să aibă această calitate și pe care aș fi vrut să-l ajut, prin scrisul meu, să intre în această aristocrație a artiștilor recunoscuți și consacrați. Această ultimă sarcină, pe care mi-o asumasem pe când mă aflam încă în plin proces de clarificare interioară cu privire la modernitate, mă achitam de ea cu asiduitate și devotament, nelăsându-mă influențat de insatisfacția secretă pe care operele acestor novatori o suscitau în mine: eram dispus să le justific prin insuficienta mea percepție muzicală și nu prin viciile de fond ale concepției lor artistice. Eram considerat, în mediile

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale, drept un cavaler al reînnoirii. Dar totul s-a schimbat din momentul în care mi-am dat seama de maniera disprețuitoare în care compozitorul pretins novator, adică făuritor al unui limbaj nou, îl trata pe auditorul în general naiv și credul. Am constatat cu jenă că acesta, neînțelegând nimic din ceea ce i se oferea, sau aproape i se impunea, era înclinat ca și mine altădată, să-și vadă lipsa lui de cultură, de educație și asta îi crea un complex de inferioritate pe care-l ascundea aplaudând în mod ipocrit ceva ce ar fi trebuit să huiduie. Atunci am avut marea revelație a vieții mele de slujitor al muzicii.

Era el cel care avea nevoie de ajutorul meu, acest auditor exploatat comercial și pe care nimeni nu-l învăța ce înseamnă să asculți și să înțelegi. Nu doar privitor la acești moderni, care-i răneau sufletul și urechea fără ca el să se poată apăra și cărora nu știa să le răspundă cum ar fi meritat; mă gândeam de asemenea și mai ales la muzica zisă clasică, pe care el se obișnuise de veacuri s-o perceapă într-o manieră superficială care-l împiedica să extragă din ea sămânța spirituală promisă de maeștrii nemuritori. Ajutându-l pe auditor să înțeleagă cu adevărat ceea ce asculta, aduceam implicit cel mai mare serviciu chiar acestor maeștri: pe tărâmul lor de lumină eternă, ei n-aveau nevoie nici de laudele, nici de monografiile mele, ci de suflete deschise, atente și receptive pentru care-și creaseră muzica, atât de zadarnic cântată în săli pline fizic dar goale spiritual. Astfel am încetat să mai fiu un profesionist al muzicologiei și, identificându-mă cu cei ce ascultau, am încercat sentimentul că le devin frate mai mare și reprezentant.

Mă simțeam profund îndreptățit în demersul meu. Nu pentru aceste mulțimi există muzica și e compusă ea de secole? Totuși, pornind de la romantismul târziu, compozitorii se vedeau tot mai solicitați de tentația de a nu ține cont decât de propriile lor necesități de expresie care coincid tot mai puțin cu așteptările auditorului. Exigențele lui fură progresiv ignorate: un anumit timp în mod moderat, dar pe măsură ce dorința de inovație radicală câștiga în înverșunare, cu aroganță și dispreț față de cel ce este chiar destinatarul oricărei muzici. Ca să definesc această tendință servilă care nu înceta să se

https://biblioteca-digitala.ro

generalizeze, am forjat un concept cu care mi-am intitulat chiar o carte: *Antimuzica.* El se aplica tuturor fenomenelor sonore cărora le lipseau atributele muzicii universal acceptate. Nu voiam să arunc anatema asupra a ceea ce auditorii normali (cărora credeam că le aparțin) nu mai pot iubi, nici muzical, nici afectiv. Foloseam cuvântul în același spirit cu acela de antiroman, antiteatru, atimemorii. Nu exprima o judecată de valoare, voia doar să spună că pe lângă muzică s-a desfășurat o altă realitate sonoră, care e contrariul și negarea ei.

Voinței compozitorului de a fi integral el însuși îi opuneam voința echivalentă a auditorului conștient de el însuși. Știindu-se destinatar al marilor maeștri ai muzicii, el are dreptul absolut de a evita producțiile compozitorului care-l ignoră. Atunci, să nu meargă în pas cu timpul lui, să răspundă disprețului compozitorului printr-un alt dispreț? Să se poarte ca un retrograd față de inovator? Tot atâtea false probleme, toate derivate din fetișizarea unei modernități înțelese superficial, cu care iubirea de muzică și comuniunea spirituală n-au nimic de-a face. Faptul că nu mă interesez de compozițiile lui John Cage sau ale lui Luciano Berio poate mărturisi o lipsă de curiozitate, dar aceasta va fi compensată din plin cu explorarea mileniului care le-a precedat. Auditorul nu e înrobit nimănui. El e liber să aleagă în acest mileniu doldora de valori muzicale atemporale ceea ce corespunde gustului, naturii, aspirațiilor sale intime. Alegerea la care îl invită istoria e, de altfel, enormă, strivitoare; nu ne-ar ajunge câteva vieți ca să răspundem cum ar trebui acestei provocări. El ar putea spune totodată: Bach, Mozart și Beethoven îmi cer atâta timp și energie, încât nu-mi mai rămâne nimic pentru curiozitățile frivole. Să mă pun la curent cu (ultimele) extravaganțe sonore ale aventurierilor modernismului nu e o exigență, o sarcină pe care o am către muzică, în calitate de meloman pasionat. Am libertatea să mă dispensez de ei. De altfel, și ei se dispensează de mine.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Bălan
The Confession of an Original Music Lover

A philosopher, man of letters, aesthetician, educator, and passionate animator of musical life, George Bălan is a singular personality in the Romanian and world cultural landscape. His main vocation has been that of shedding light over the philosophical content of music and thus offering a systematic education to classical music lovers. In order to achieve his targeted objective, he has invented adequate methods meant to captivate the lovers of artistic beauty, he has devised real workshops of refined dilettantes who have thus learned to enjoy the masterpieces of the great creative ages. George Bălan has recorded seven decades of aesthetic militancy in his glorious career. (Lavinia Coman)

https://biblioteca-digitala.ro

INTONAȚIONAL și/sau INSTRUMENTAL

George Balint

Am ales să intitulez astfel acest eseu dorind să sugerez o conexiune a cărei problematică continuă și în zona adminstrativă a organizării vieții noastre cultural-instituționale. În fond, pentru sfera culturii, în ce constă necesitatea de a avea și menține instituții? Răspunsul simplu și imediat vine din chiar una dintre definițiile culturii, ca fiind tot ceea ce se transmite și modelează în afara căilor de natură genetică. E vorba de ceea ce coagulează lumea într-o sferă metaorganică, numită în general conștiință. Cultura se edifică în și prin conștiință. La rându-i, aceasta începe să capete osatură atunci când individul trece de etapa imitației, ca experiențiere și însușire a unui model exterior, în aceea a creației, ca inițiere a unui model interior. Condiția fundamentală constă în a te afla în lume. Apoi, în faptul de a lumi (locui), survine cu necesitate comunicarea între ființătorii unei lumi anume, determinabile ca loc și moment. Acestea nu rămân fixe în raport cu teritoriile geografice sau duratele epocilor. Altfel zis, substanța culturii – intonaționalul – transgresează reperelor exprimabile obiectiv – instrumental – pe o hartă a regiunilor sau evenimentelor.

Fondul de nutrire și transmitere a situației de cultură se constituie prin limbă. La nivelul substanței vorbim de limbaje verbale și nonverbale, între cele din urmă clasificându-se și muzica, ca limbaj nonverbal universal. Universalitatea muzicii ca limbaj este însă discutabilă, întrucât, ca orice limbaj, implică o valoare de semnificație. Or, muzica nu declanșează semnificații prin ea însăși, ci, în cel mai bun caz, este asociată interpretativ unor stări. Peste tot, acolo unde sunt oameni laolaltă (într-o comunitate), vom afla și manifestări muzicale. Dar, în fenomenalitatea ei, o anume muzică nu va declanșa

https://biblioteca-digitala.ro

univoc o aceeași stare. Dimpotrivă, tresar o multitudine de stări, diferind nu atât între indivizi, cât mai ales între comunități. Deducem din asta că elementul de diferențiere este determinat preponderent de semnificație și mult mai puțin sau deloc de constituția psihică / emoțională a persoanelor. Persoanale se emoționează prin prisma *trăirii* presemnificate, iar nu a înțelegerii semnificatului ca atare, ceea ce nu este totuna cu o relaționare directă, nemijlocită (fenomenală). Prin urmare, avem de-a face cu o emoție de trăire culturală prejudecată, inautentică; o pseudotrăire. Atât anvergura, cât și autenticitatea (valoarea) trăirii culturale sunt condiționate de cultura individului ca persoană din și în lume, în mod experiențial semnificativ (intențional) și asumat (raportat unui orizont de destin).

Trecând de etapa / meniul semnalelor sonore, care semnifică doar în plan existențial și având un caracter pur lucrativ, semnificațiile care transcend semnalul se propagă simbolic prin limbă. În forul conștiinței limba catalizează relația dintre intenție (scop) și înțeles (realizare) astfel încât să se contureze atât un suport tehnic, de manifestare, cât și unul expresiv, de autenticitate. Unul deservește concretitzarea prin intermediul formei, celălalt ține de sugestibilitate, fiind interfațat de *expresivitatea* unei anumite exprimări. Din primul se generează și instituie civilizația, din cel de-al doilea, la propriu, cultura. Pe linie formală, funcția civilizațională a limbii dezvoltă competențe de ordin practic. În plan expresiv, cultura accentuează pe reflexivitate. Pe această ramificație se developează două fețe de comportament cultural: tradiția și creația.

Ramura tradiției servește la formarea acelor cadre de conservare și predare numite generic instituții – familia, comunitatea, statul, în toate aspectele lor particulare. În sfera culturii, instituția legitimează individul ca persoană aptă să participe și să deservească viața comunitară. Însă, oricât de competent, individul va avea mereu nevoie să fie legitimat și să-și recapete legitimarea. De aici, ciclicitatea formării și conservării, predictibilitatea manoperării. Fundamentându-se pe aspectul formal al semnificării, instituțiile dezvoltă un algoritm al sofisticării discursive, totodată cu anonimizarea identității ca

https://biblioteca-digitala.ro

valoare de personalitate. Prin aceasta, persoana devine dependentă de recunoașterile instituționale, chiar dacă nu le agreează.

De cealaltă parte, pe ramura creației persoana se cultivă ca personalitate, modelând nemijlocit, prin chiar faptul operei sale în act, devenirea celorlalte conștiințe, ca și pe aceea personală. Ele creează în și prin caracterul simplității, în afara oricăror norme de parcelare și metri de periodizare. Fără de loc și moment în deschidere, opera lor nu se poate comensura delimitativ. Personalitățile autentice necontenesc cursiv în actul operei în mod informal, creator, neredativ și, ca atare, inimitabil.

Putem analoga persoana conformă cu execuția sonoră instrumentală, iar pe aceea inconformabilă (imuabilă, fără rest) expresiei intonaționale, cu adevărat muzicală, a cântului. Intonaționalul presupune oralitate și prezență nemijlocită în act, într-un curs (flux) de factură heracleitică, manifestat și adresat lăuntric (aconceptual). Accentuând pe tehnicitate, instrumentalul pretinde intermediere (instrument / instrumentare) eleată și posibilitatea mijlocirii ca înlocuire din act prin simulare (manoperare exterioară). Instrumentalul este pasibil repetării, redării, reprezentării, înregistrării, multiplicării. El tinde performativ la rangul de eveniment excepțional, formidabil, memorabil, statutar. Spre exemplu, temperanța scării intonaționale (octava cromatică) a făcut posibilă instituția filarmonicii. În faptul instrumental se practică o restitutio *ex* intregum, lucrând cu ceea ce rămâne dintr-un dat originar, autentic, astfel încât să se aproximeze sau simuleze formal întregul ca model compus / compozabil. Firesc, intonaționalul evită discret înfățișarea, cultivându-se ca prezență lăuntrică, unică și fără „prestanța" apariției spectaculoase, evenimențiale, ca zgomot strălucitor. De aceea, adesea, din perspectiva mediocrității se și confundă caracterial cu ordinarul, banalul, platitudinea, nefolositorul.

Dacă instrumentul muzical este mânuit sub atributul de extensie a vocii personale, respectiv din perspectiva lăuntricului, ne păstrăm în intonațional. Dar atunci când execuția instrumentală excesivizează, ocultând până la amputare expresivitatea vocală a intonaționalului, ne aflăm în

https://biblioteca-digitala.ro

situația unui derapaj cultural cu substrat etic. Căci cel care-și propune o atare performanță, se ia pe sine ca prim și unic beneficiar, jucând oferirea fără a da cu adevărat ceva de la/din sine. Inevitabil, rezultă comportamentul concurențial, exclusivist și comercializabil. El urmărește câștigul în toate formele sale, de la plată la notorietate. Este bine și corect așa câtă vreme ne situăm în cadrul serviciilor de consum, delectare, divertisment; acolo unde valoarea se comensurează prin raiting, respectiv prin nivelul social / comercial de consum / vânzare. Însă, o problemă insolvabilă a fost, este și va rămâne recunoașterea personalității (valorii intonaționale) în raport cu și de către instituțiile concepute pe criteriile evaluării și conformării (instrumentale). Consecința imediată se relevă prin griparea asimilării repertoriale în cadre deja probate, revolute și pe calapodul cărora s-au configurat și persistă în vremea noastră mai toate instituțiile de concerte și spectacole. E greu ca acestora, asociate încurajator și unui public care mineralizează mental în dezideratul acelorași tipare estetice, să li se convertească orientarea și către alte orizonturi, mai puțin experiențiate sau chiar de avangardă.

Aici și acum, suntem într-o epocă în care, preponderent, cântul intonațional s-a exhibat în excesivitatea execuției instrumentale. Tradiția se confundă cu popularitatea (vezi muzica populară), valoarea cu circul performativ (vezi divertismentul, vedetismul, mediocrizarea percepției critice) iar noutatea de limbaj este anatemizată aprioric ca expresie indigerabilă atunci când, paradoxal, autorul are cutezența simplității și autenticității. Ne sufocăm imperceptiv în mediul unei epoci heteroclite, care, inevitabil își caută modele de perenitate într-un trecut imaginar - muzeal, lipsit fiind de valoarea prezenței autentice. Consecința culturală imediată este formalismul postumanist, prin amnezierea dezideratului celui mai profund al artei în raport cu idealul uman: *omenosul*. Omul tinde perseverent să se decupleze substanța omenosului, care se proiectează tot mai fad ca metaforă a unei calități utopice.

Așa cum în România instituțională sărbătorim tautologic „zilele muzicii românești”, în mentalitatea marelui public

https://biblioteca-digitala.ro

meloman standardul de actualitate se comensurează exclusiv prin apariția unor interpreți – instrumentiști și compozitori – inediți exclusiv ca persoane, iar nu ca atitudini și/sau conținuturi (conștiințe / valori) de expresie / expresivitate. Confundăm și legitimăm pe *este* prin asemănarea cu *precum a fost*, excluzându-l radical pe acum *ar putea să fie (și) altfel*. Valabilitatea eroului (modelator, exemplar) se proiectează șinelat în virtualul legendarului sau fantasmagoricului. Tindem astfel să ne retragem stării culturale cu valențe de epocă, dând la manivelă nostalgii revolute și pulsiuni diletantice. Nu reușim să contribuim prin asta decât la o supra-abundență de anonimitate, anulându-ne nefericit posibilitatea valorizării propriei vieți. În cele din urmă, natura petrecându-ne, desigur, trăim, dar de pomană.

SUMMARY

George Balint
Intonational and/or Instrumental

The essay entitled “Intonational and/or Instrumental” expresses a critical doubt. If confronted with our times – a complex, globalist, singular, and hence not easily definable cultural age – the intonational is assimilated to an excessive display of instrumental performance, and is thus easy to deliver to the world of business, where production is animated only by the factuality of consumerism. Consequently, the individual’s inner universe is inhibited and crippled to its most grotesque. The scream replaces the song, the clown the artist, while what is human is converted into post-humanism. Humaneness is dissipated as a metaphor of utopia.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro